



اتحاد الكتاب العرب
ARAB WRITERS UNION
دمشق DAMASCUS

الخطاب الآخر

مقاربة لأبجدية

الشاعر ناقدًا

د. علي حاد

دراسة

تمت الطبعة الأولى 2001

الخطاب الآخر

مقاربة لأبجدية الشاعر ناقدًا

الحقوق كافة
محفوظة
لاتحاد الكتاب العرب

البريد الالكتروني:

E-mail : unecriv@net.sy // aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت

<http://www.awu-dam.org>

تصميم الغلاف للفنانة: جمانة شجاع



الدكتور: علي حداد

الخطاب الآخر
مقاربة لأبجدية الشاعر ناقدًا
*** دراسة ***

من منشورات اتحاد الكتاب العرب

دمشق - 2000

المقدمة

كان أساس فكرة هذا البحث أسئلة طال تردها في ذهن صاحبه: هل اهتم الشاعر بتجربته الشعرية وحدها، يتقن شروطها ويوطد لها كياناً خاصاً بها، أم كان يجيل بصره فيما هو خارجها وله صلة بها من إبداء الرأي وتحديد الموقف وتقديم الرؤية ومناقشة ما يكتب من نقد عن الشعر وفيه؟

أين موقع الشاعر الذي دار حول جهده الإبداعي كل ما كتبه النقاد، وتزاحمت عليه أقلام الدارسين، وانقسم فيه النقد إلى مذاهب واتجاهات؟..

وإذا كان بعض الشعراء قد اقتنع بما قاله الفرزدق يوماً: لنا أن نقول وعليكم أن تؤولوا، فهل كانت تلك قناعة مشتركة للشعراء جميعاً، اطمأنوا إليها، واكتفوا بها، أم نهض قسم منهم بمهمات النقد والبحث، وكتابة المقال وتأليف الكتب؟

وتذكر الباحث أن هناك دراسات عديدة عن شعراء نقاد في عصور الشعر العربي المختلفة منها: الشعراء نقاداً، دراسات في الأدب الإسلامي والأموي - للدكتور عبد الجبار المطليبي، والشعراء العباسيون نقاداً، للدكتور منعم سلمان الموسوي، والشريف الرضي ناقداً، للدكتور أحمد مطلوب. وأبو العلاء المعري ناقداً للدكتور وليد محمود خالص، واستقرأ الباحث أسماء عدد من الشعراء العراقيين البارزين، وسأل نفسه، وأجهد لها في البحث عما لهم من نقد أدبي أو ما يقرب منه، بما يقدم رؤية ويبرز موقفاً. فإذا به يتوافر على حصيلة كبيرة ومهمة، عمقت طمأنينته في أنه يكتب عن موضوع جدير ببذل الجهد والبحث والتقصي..

وهكذا وطد العزم على الكتابة عن ...

ومع أنه لا يميل إلى جعل التاريخ حداً لدراسة الأدب وظواهره، جعل مرحلة الدراسة - مضطراً - بين 1920-1980.

وأدرك أن أصعب ما في الموضوع التوافر على كتابات الشعراء النقدية، إذ

أن أقلها ما حواه كتاب مستقل، وأكثرها ما تناثر في مجلات وصحف، توزعت في مكتبات عامة وخاصة، كان عليه أن يلاحق أماكن وجودها، وأن يبذل جهده في تجميعها وإيجاد المادة النقدية التي تخص هذا الشاعر أو ذاك. وكان بعضاً من طموح الباحث أن يجد لشعراء مقالات ودراسات لم يصل إليها أحد قبله، تشكل بعضاً من جديد بحثه. وقد حالفه التوفيق في جانب مما طمح إليه. وهكذا تهيأت له مادة واسعة جدرة بالدرس والتقويم، هي حصيلة أشهر طويلة من البحث المضني في صحف ومجلات علاها الغبار، وتتاسى أسماءها الناس والباحثون، وفقدت إلا أقلها صفحات وأعداداً..

وكان على الباحث أن يحدد من هم الشعراء العراقيون الجديرون بالدراسة من بين أعداد كثيرة ظهرت خلال ستين سنة توقف البحث عندها. واقتنع بأسماء معينة، وجدها تغطي هذه المساحة الزمنية، وتستجيب لشروطه، في أن يكون الشاعر الذي يهتم به من الأسماء البارزة في الشعر العراقي، وممن تساوقت لديه التجربة النقدية، حجماً وقيمة، مع تجربته الشعرية. وأراد أن يكون الشعراء من مراحل تمتد لتغطي زمان دراسته، وممن يمثلون توجهات خاصة أو يبرزون رؤية مهمة في مسار الشعر العراقي ونقده، بما يمكن أن يعطي صورة واضحة ومكتملة المعالم لهما، حتى أنه اختار أكثر من شاعر للاتجاه الفكري أو الرؤية الفنية الواحدة..

فأختار من شعراء الشطرين: الزهاوي والرصافي والشبيبي والشرقي والبصير والصافي النجفي والجواهري والوائلي. ومن رواد الشعر الحر وجيلهم: السياب والبياتي ونازك الملائكة وبلند الحيدري وشاذل طاقة وحسين مردان وعلي الحلبي ومحمد جميل شلش..

وارتضى الباحث منهجاً رآه مناسباً لدراسته، قام على تبويب المادة التي تم جمعها بحسب مضمونها، مع مراعاة الجانب التاريخي في تسلسلها. ثم تحليلها وإيجاد ما بينها من وشائج، وامتحانها إزاء الوقائع النقدية التي توقف عندها النقد الأدبي الحديث، ونقد الشعر خاصة، ولحقت بذلك مرحلة أخيرة كانت محاولة لتقويم هذه الكتابات وتحديد سماتها، بوصفها تجارب نقدية مهمة.

وكان بعضاً مما شغل الباحث به أن يحقق فيما يكتبه الشعراء من نقد إجماعاً في الرأي أو ما يقرب منه، على مناقشة هذه المسألة أو تلك. ولأجل ذلك أهمل في الغالب ما وقع بين يديه من مقالات نقدية لشاعر واحد تناقش، على نحو فردي، ظاهرة ما. وكان منطلقه في هذا الموقف قناعته بأن بحثه

محاولة لتأكيد اتساق الأفكار وتلاقح الاهتمامات لدى هذا الجيل أو ذاك من الشعراء العراقيين وانطلاقهم من رؤية مقاربة، تجعلهم ممثلين لشخصية أدبية وثقافية تفصح عن صورة مرحلة معينة من تاريخ الشعر العراقي الحديث ونقده، وليس كيانات منفردة، تتحرك بمعزل عن محيطها وتجاربها.

قام هذا البحث على تمهيد وفصول خمسة. وكان التمهيد بحثاً في مفهوم النقد وطبيعته، وقوفاً عند ما كتبه الشعراء من نقد، عبر ملاحظة تاريخية لمكانة الشاعر الناقد في الآداب الإنسانية عامة، والتذكير بأسماء بارزة لشعراء نقاد في الآداب الغربية، وفي أدبنا العربي، قديمه وحديثه، كما توقف التمهيد عند مبررات الشاعر في كتابة النقد ووسائله فيه، فللشاعر مبررات عدة، أولها تجربته الإبداعية نفسها، لاسيما حين يقيمها على رؤية تغاير السائد وتدعي التجديد. ومنها مؤهلات معرفية ونقدية يجدها الشاعر في نفسه. وربما كانت الرغبة في أن تكون للشاعر أكثر من شخصية أدبية يعرفه الناس من خلالها، مما يمكن ذكره في هذا المجال، أما وسائله إلى ذلك فأكثر مما هي عند النقاد الآخرين فعدا كتابة الدراسات والمقالات هناك، نقد الشعر شعراً، وصنع المختارات، الشعرية من شعره أو شعر سواه، بما يحدد رؤية وذوقاً خاصاً به، فضلاً عن المقابلات واللقاءات الأدبية والنقدية.

قام الفصل الأول على متابعة دور الشاعر العراقي الحديث ومكانته في مجمل المشهد النقدي العراقي، وتقصي ما قدمه الشعراء من أجيال الشعر العراقي الحديث جميعها من دراسات ومقالات، وما أثاروه أو توقفوا عنده من قضايا ومواقف، يمكن من خلالها إبراز سمات محددة لثقافة الشاعر العراقي الناقد، وأهمية دوره في مسيرة أدب مرحلته ونقدها.

ورأى الباحث أن ما قدمه الشعراء من جهود تفصح عن وعي لمفهوم النقد عندهم. ولذا وقف في المبحث الثاني من الفصل عند تبيان طبيعة هذا المفهوم.

كان الفصل الثاني بحثاً في مفهوم الشاعر العراقي الحديث للشعر ودوره. واتضح أن معظم الشعراء يميلون إلى تأكيد القول بصعوبة إيجاد مفهوم محدد للشعر، خارج إطار رؤية الشاعر وتجربته، وبعيداً عن سمات الشعر الفنية وقوانينه التعبيرية. وشغلته الغايات الفكرية والاجتماعية التي وجدوا الشعر لا يقام له كيان مهم إلا بها. ومالوا في الغالب إلى دعاوى اجتماعية الأدب ودوره الفاعل في الحياة الإنسانية. وعبروا عن ميلهم إلى التزام الأدب بقضايا وطنه وأمته، ووجوده الإنساني. وكان ذلك مجل انشغال حتى أولئك الشعراء، الذين لم

يعرفوا مفهوم الالتزام وما يقوم عليه مصطلحه.

اهتم الفصل الثالث بأفكار التجديد وأمثله التي قدمها الشعراء العراقيون ومستوى الوعي الذي تمثلوه في نظرهم إليها، فناقش ما قاله شعراء الشطرين عن الشعر العصري، واتجاهات التجديد ومدارسه، وطبيعة تقبلهم لثقافة العصر وجديده. ولاحق تجربة الشعر الحر بوصفها أفق تجديد، كان للشعراء العراقيين دورهم المهم في إرساء صورته الناضجة، وعبر وعي شعراء هذه التجربة لخصوصيتها درس الباحث في هذا الفصل مستوى فهمهم للتجديد ومنطلقاته، سواء لدى الشعراء الرواد وجيلهم أم الجيل اللاحق بهم. كما نظر في طبيعة مواقف أولئك الشعراء من المناهج والمدارس النقدية والأدبية الحديثة.

اهتم الفصل الرابع بمتابعة الوعي النقدي الذي أقام عليه الشعراء النقاد نظرهم إلى وسائل الشعر الفنية، من لغة وصورة وموسيقى، وطبيعة الأفكار التي قالوا بها، ولاحظ الباحث خصوصية موقفهم من اللغة الشعرية وانشغال بعضهم بالخيال مجالاً لإغناء الصورة. كما تتبع الوقفة الطويلة لهم عند البناء الموسيقي الذي يقوم عليه الشعر، وزناً وقافية وإيقاعاً..

أما الفصل الخامس فكان محاولة لدراسة تطبيقية سعت إلى الإجابة عن السؤال الآتي: كم من رؤية الشاعر النقدية قد التمس لها تطبيقات في مواقفه الفكرية والاجتماعية وتجربته الشعرية، بأفاقها المضمونية والفنية؟ فكان هذا الفصل وقفة تأمل الرؤية وتطبيقاتها، لتحديد مدى انسجام شخصية الشاعر فيهما أو وقوعه في حالة من التناقض بينهما..

ووضعت للبحث خاتمة أرادها صاحبه ألا تكون تلخيصاً عاجلاً للبحث، بقدر ما تقدم إضافة تستكمل صورة الشاعر الناقد ملامحها من خلالها. ولذا أشار فيها إلى ما يصف نقد الشعراء ويحدد له سماته المنهجية، ويبرز إضافاتهم في مجالات نقدية معينة. كما توقف عند ما رآه نقصاً في الجهد الذي قدمه الشعراء في هذا المجال.

وانتهى الباحث أخيراً إلى ذكر مصادر دراسته ومراجعها، من دواوين شعر وكتب، قديمة وحديثة، ودوريات مختلفة، فأشار إلى ما استفاد منه في متن البحث، أما سواء فاكتفى بما ورد عنه في هوامش الصفحات.



التمهيد

النقد.. والشاعر الناقد

* في مفهوم النقد وطبيعته:

لا يبتعد مفهوم النقد اصطلاحاً كثيراً عن دلالاته اللغوية: التمييز بين الجيد والرديء⁽¹⁾ الذي يتحقق في مجال الدراسات الأدبية من خلال طرائق إجرائية، تبتدئ بالاستجابة الذاتية والتذوق ثم التأمل والوصف والتحليل، لتنتهي بإظهار قيم النص الأدبي المعنوية والفنية والحكم عليها.

ويبدو أن النقد "لم يلقَ عبر العصور تعريفاً مطلقاً ولا منهجاً موحداً"⁽²⁾، مع وضوح دلالة المصطلح على جنسه الأدبي. ولعل مرد ذلك طبيعة النظر إلى طرائقه وأدواته وقيمة كل منها، وما تقدمه من نتائج وأحكام. وعبر تقديم هذه الوسيلة أو تلك والتوقف عند طريقة أو قيمة معينة وإبرازها، وضعت مناهج وقدمت نظريات. غير أن ذلك لم ينل من حقيقة أن النقد "حديث حول الأدب"⁽³⁾ يقوم على تعريفه وتفسيره من خلال استحضار جملة مقومات تتحدد فيها شخصية من يتصدى للنقد، ولا تتوقف عند المنهج بل تتسع لتشمل: الموهبة والاستعداد الذهني والثقافة المتسعة التي استمدت من معاودة النظر في معارف

(1) جاء في المعجم "النقد والنقاد" تمييز الدرامم وإخراج الزيف منها. ونقد الطائر الفخ ينقده بمستنقاره: ينقره. ونقد: عاب واعتاب "لبن منظور" لسان العرب، مادة نقد. وعبر هذه الرؤية عرف قدامة بن جعفر النقد أنه "علم جيد الشعر من ربيته"، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، القاهرة 1963، ص 13.

(2) ر.م. السبیرس، الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت 1965م، ص 124.

(3) بول هير نادى، ماهو النقد، ترجمة سلافة حجاوي، بغداد 1989، من مقال رينيه وليك (النقد الأدبي نظرة تاريخية) ص 288.

وعلوم وتجارب مختلفة، والقدرة على صياغة الأفكار المتشعبة كياناً شمولياً متماسكاً⁽¹⁾..

وتؤكد هذه المقومات التي ينبغي توافرها في الناقد خطورة المهمات التي يقوم بها، وهي طبقاً لتحديد بعض الباحثين⁽²⁾:

— إيضاح المبهم فيما نقرأ، وتنظيم النص تنظيمياً يخرج من الفوضى التي ربما كانت تسوده..

— القيام بدور المرشد لمشاعرنا التي أثارها النص الأدبي.

— الربط بين الخبرات التي نستخلصها من الحياة وتلك التي يزودنا بها الأدب.

ولكن أيعني هذا أن النقد علم له سمات اليقيني المعرفي وقواعده؟..

يبدو أن القول بذلك أمر لا يمكن الركون إليه باطمئنان، يقول أميلي فوجيه: "أن النقد كسائر العلوم الإنسانية يركز في بعض أصوله على الظن والحدس وأنه معرفة ناقصة يتميز بها العلم والفن، وتعتمد أحياناً على البداهة والفطرية، فتفترض وتختل، ثم تحاول الاقتراب من العلم دون أن تستطيع بلوغه"⁽³⁾..

ويرى أ.آ. ريشاردز أن مهمة النقد تتلخص في أنه يجيب عن أسئلة محددة يدور معظمها حول: "ما الذي يضيف قيمة على تجربة قراءتنا لإحدى القصائد"⁽⁴⁾.. وحين يتأكد له أن الإجابة عن هذا السؤال مما لا يتفق عليه الدارسون، فتعدد الإجابات طبقاً للرؤية النقدية وما تقوم عليه من منطلق خاص،

(1) لمزيد من التفصيل عن مؤهلات الناقد ينظر:

علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، بيروت 1979، ص 343 وما بعدها. ومقالات، بغداد 1962، ص 11، وما بعدها. وداود سلوم، مقالات في تاريخ النقد العربي، بغداد 1981، ص 19 وما بعدها. ومصطفى عبد اللطيف السحرتي، الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، القاهرة 1948، ص 11 وما بعدها، وأحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، القاهرة 1972، ص 17 وما بعدها. وعبد الرضا علي، نازك الملائكة الناقدة، بيروت 1995، ص 9.

(2) ينظر: رشاد رشدي، مختارات من النقد الأدبي المعاصر، القاهرة 1951، مقالة فيليبس . م. جونز، ص 117.

(3) روز غريب، تمهيد في النقد الحديث، بيروت، 1971، ص 8.

(4) أ.آ. ريشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة الدكتور مصطفى بيوي، القاهرة د.ت، ص 41.

يقرر: "إن نظريات النقد القائمة لا تتألف إلا من بعض التخمينات التي هي وليدة الذكاء والكثير من الأقوال الشعرية والبلاغية"⁽¹⁾..

وهناك من يؤكد استحالة الوصول بالنقد إلى مستوى العلم، فسوف "يظل النقد الأدبي فناً لا علماً، والناقد الذي يحاول أن يحيل منهجه التطبيقي إلى اتباع منهج علمي صارم يقع في خطر كبير، وهو أنه يفوت على نفسه وعلى قرائه بلوغ الحيوية في الأثر الأدبي"⁽²⁾.. ويعطي اليوت المسألة مدى أكبر حين يحذر من خطر الجري وراء النقد كما لو كان علماً⁽³⁾..

وإذا كان العلم — طبقاً لرأي برنارد شو — مخطئاً دائماً.. لأنه لا يكاد يحل طائفة من المشكلات حتى يخلق طائفة أخرى"⁽⁴⁾، فكيف تكون حال النقد الأدبي الذي يتعامل مع عالم متغير بتغير الزمن؟.. ومن أي الجوانب ينظر إلى وجه يقينه وسمته التي تقترن بموضوعية علمية محددة؟..

يقول أحد النقاد العرب: "نحن في عصر التفكير العلمي، وإذا أردنا لفرع المعرفة الذي نهتم به وهو النقد الأدبي أن يحرز القيمة اللائقة فلا بد أن نسعى إلى تقريبه من ركب العلم العام، بأن نجعل أدواته جميعاً علمية: منهجه ووسائله ولغته"⁽⁵⁾..

ومع أن لهذه الدعوة نصيباً كبيراً من الأهمية في إرساء أسس نقدية موضوعية يقود الإيمان بكونها تشمل النقد كله إلى مجافاة لصورة النقد المثلى التي تقوم على مكونات عدة، لا تنتهي عندما هو علمي منها، بل تتسع لتشمل الموهبة والاستعداد الفطري والذهنية التحليلية والدائقة الفنية. وإذا أخذ جانب من النقد وجهة الموضوعية العلمية، متمثلة بالمنهج، فإن ذلك لا يلغي المطالبة بتوافر النقد على سمات فنية، بما يجعله مهمة أدبية إبداعية وليس تنظيراً ذهنياً لا روح فيه.

(1) المصدر نفسه، ص 42.

(2) ديفيد ديتش، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد يوسف نجم، بيروت، 1967، ص 598.

(3) ينظر: رينيه وليك، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، الكويت 1987، ص 418.

(4) رينيه ديبو، رؤى العقل، ترجمة فؤاد صروف، بيروت، 1962، ص 23.

(5) محمود الربيعي، في نقد الشعر، القاهرة، 1977، ص 5.

* الشاعر الناقد.. لمحة تاريخية:

لعل الشاعر أول ممارس للعملية النقدية — منذ أن وجد من يعني بهذه الصياغات اللفظية المتميزة التي تسمى الشعر — فلاشك في أنه يبذل جهداً مهماً — في المستوى الشخصي المتعلق بشعره، حين يسعى إلى بلوغ حد من النضج الذي يضع عمله الإبداعي فيه ليقدمه مطمئناً إلى متلقيه. ولكن هذه الممارسة الذاتية التقويمية التي تخص الشاعر وشعره وحدهما، لا يمكن النظر إليها بوصفها ممارسة نقدية مباشرة وكاملة تصدق عليها تسمية النقد، فليس الشاعر في ذلك بمختلف عن أي شخص آخر يريد لعمله بلوغ حالة من الجودة والقبول، في حدود أوسع من قناعاته الشخصية، لأنه يطمح إلى نيل رضا الآخرين وإعجابهم، وإذا كما نشير إلى هذا المنحى من آفاق العملية الإبداعية في الشعر بوصفه نقداً محدود الفاعلية — لسماته التي تعكس وجهاً لممارسة ذاتية لأبد منها — فإن هناك نمطاً من الشعراء الذين لم يتوقفوا عند حدودها، بل سعوا فضلاً عنها، إلى تقديم أفق من الكتابة النقدية التي تعكس وعياً وخبرة وثقافة، جعلتهم مؤهلين لوصف خاص بهم هو: الشعراء — النقاد..

ويبدو أن الشاعر ظل لآمد طويلة يمارس الإبداع — والنقد ضمناً — من دون أن يكون ذلك أمراً لافتاً للانتباه، حتى إذا ما اهتم المفكر والسياسي والفيلسوف بما يقدمه الشاعر، وراحوا يناقشون أبعاد هذا التعبير اللفظي ومساراته، أشير إلى ذلك بوصفه نقداً، فكان أرسطو مثلاً، في كتابه (فن الشعر) الرائد لمسار إنساني جاد لاحق تجربة الشاعر بالتفسير والتحليل والتقويم. ومع أن أرسطو أقام دعائم نقده على أساس من الاستقراء للننتاج الأدبي الذي وجدته بين يديه، ظلت وجهة اهتمام النقد تشير إلى ريادته وحده وتتناسى الشعراء الذين قدموا له ما أقام أفكاره النقدية عليه.

لقد مثل أرسطو المرحلة الناضجة في دراسة الشعر ونقده من خلال كتابه. - وقد سبقه أستاذه أفلاطون إلى شيء من ذلك، وكان الاثنان مسبوقين بسقراط. ويبدو أن اهتمام الفلاسفة الثلاثة بالملاحقة الجادة لدراسة الشعر واستكناه قواعده مصدره قناعاتهم بأن الشاعر مشغول بعملية إبداع الشعر وحدها. وهو خارج هذا الإطار، لا يكاد يكون مؤهلاً لتقديم خبرات نظرية مهمة، بل هو غير قادر على فهم تجربته الشعرية ذاتها. يقول سقراط: "لقد سألت كلاً منهم — يقصد الشعراء — عما عناه بشعره، فلم يكن منهم من استطاع الإجابة عن سؤالي هذا. ولقد جمعتني وإياهم مجلس، ضم كثيراً من المعجبين بهم وبأشعارهم، فلم يكن

بين الحضور رجل إلا وهو أقدر على التحدث عن تلك الأشعار من الشعراء أنفسهم⁽¹⁾. ولكي يضع الشاعر في حدود موهبته وحدها ولا يمنحه فرصة الامتداد إلى مستوى الوعي بما يحيط بها، جعل سقراط المؤثرات التي تحرك الشاعر ليبدع شعره وليدة عوالم غيبية غير مدركة من الشاعر ذاته. وهذا يعني أنه يبعد الشاعر عن أن يكون قادراً على استحضار وعيه في التعامل مع تجربته الإبداعية. يقول: "لقد أدركت حينئذ أن الشعراء لا يكتبون الشعر لأنهم حكماء، بل لأن لديهم طبيعة أو هبة قادرة على أن تبعث فيهم حماسة"⁽²⁾..

ولاشك أن كلام سقراط هذا لا يبدو حكماً نهائياً على قابليات الشعراء وملكاتهم في مجالات تضاف إلى ما ابتدعوه من شعر. وربما كان مناسباً لنمط من الشعراء الذين عرفهم، ولكنه لا يعد مناسباً لكل عصر، إذ يجد المستقري لمسيرة الآداب أسماء كثيرة لشعراء، لم يكونوا قادرين على استيعاب أبعاد تجربتهم نظرياً، والإجابة عن الأسئلة المتعلقة بها، بل مارسوا نقد الشعر وتحليله، وأنضجوا مستوى من الفكر النقدي النظري المهم الذي ربما كان موازياً لما قدموه من عطاء في الشعر، وبما كفل لهم مساحة واضحة من الشهرة في مجالي الشعر والنقد. ويمكن لمتتبع تاريخ الآداب المختلفة أن يتوقف عند أسماء بارزة من هؤلاء الشعراء — النقاد.

(1)

إذا كان النقد الأدبي — على مستوى النظرية وتطبيقاتها — بدأ واضحاً في نضجه بكتاب أرسطو (فن الشعر) فإن أول اسم نقدي تشير إليه ذاكرة التاريخ الأدبي الأوربي مع أرسطو هو اسم الشاعر الروماني هوراس (ت 8 ق.م)، بل لعل أوربا لم تعرف اسماً مهماً قام بنقد الشعر، وإن كان ذلك أرسطو نفسه، إلا من خلال إشارات هوراس إليه، فقد "كانت أقوال هوراس تقرأ وتدرس في الوقت الذي كانت فيه كتابات أرسطو مجهولة أو مهملة"⁽³⁾. ويبدو أن ذلك قد استمر طويلاً حتى مطلع عصر النهضة كان هوراس لا يزال هو المرجع

(1) لاسل ابركرومبي، قواعد النقد الأدبي، ترجمة: محمد عوض محمد، ط2، بغداد 1986، ص 1.

(2) المصدر نفسه، 2.

(3) المصدر نفسه، ص 142.

الوحيد لمن يكتب في النقد الأوربي⁽¹⁾..

وتشير كتب النقد الأوربي إلى أسماء كثيرة لشعراء مارسوا النقد وقدموا فيه جهداً طيباً، جعل أسماءهم تتدرج ضمن تأريخ هذا النقد عبر عصوره كلها. ومن هذه الأسماء، منذ عصر النهضة الأوربية: دانتي (ت 1321) الشاعر الإيطالي الذي قامت شهرته على ملحمة الشعرية (الكوميديا الإلهية) وقد وضع في النقد كتابيه: (الوليمة) ودرس فيه الشعر الغنائي مهتماً بمضامينه الرمزية ودلالاتها لدى الشاعر والمثلي⁽²⁾، و(في اللسان العامي) الذي دافع فيه عن استعمال اللغة الشائعة التي يتداولها الناس بدلاً من اللغة اللاتينية⁽³⁾ التي رأى أنها خلقت تفاوتاً في مستويات الوعي الثقافي لأبناء المجتمع الإيطالي، حيث تتكلم النخبة لغة، ويتكلم عامة الشعب لغة أخرى، وقد سعى في كتابه إلى تثبيت دعائم آرائه في خلق لغة إيطالية تستمد مقوماتها من اللسان العامي الذي قام بوصف ألفاظه، ووضع لأشعاره وأغانيه صورها وأوزانها⁽⁴⁾.

ويعد الشاعر الإنكليزي جون درايدن (ت 1700) من رواد النقد الإنكليزي، بل لقد عده بعضهم أباً لهذا النقد⁽⁵⁾. وكان قد كتب فيه مقالته الشهيرة (الشعر الدرامي) فضلاً عن مقدماته الكثيرة لأشعاره ومسرحياته⁽⁶⁾.

وألّف الشاعر الفرنسي بوالو (ت 1711) منظومة نقدية أسماها (فن الشعراء) عنت من المصادر المهمة لدراسة الشعر الكلاسيكي⁽⁷⁾..

(1) ينظر: كرومبي، ص 155. ويؤيد كرومبي هذا الرأي بقوله: أن شاعراً كبيراً مثل دانتي لم يكن يعرف شيئاً عن أرسطو وأفكاره النقدية إلا من خلال قراءته لقصيدة هوراس، (كرومبي، ص 150) ..

ويشير كولردج إلى أن كتاب هوراس كان حجة لنقاد عصر النهضة في إنكلترا، يرجعون إليه، ومصدر الجبل أحكامهم. (ينظر: محمد مصطفى بدوي، كولردج، القاهرة د.ت، ص 39).

(2) ينظر: كرومبي، ص 153.

(3) وهي عنده اللهجة الإيطالية التي أصبحت فيما بعد لغة مستقلة، ومثلت واحدة من السمات الأساس لحركة الوحدة القومية الإيطالية.

(4) ينظر: كرومبي، ص 150.

(5) ينظر ريتشاردز، ص 365.

(6) ينظر جورج واتسن، نقاد الأدب، ترجمة وتقديم وتعليق عناد غزوان وجعفر الخليلي، بغداد، 1979، ص 56.

(7) ينظر ريتشاردز، ص 365.

وتساوقت الموهبة الشعرية مع الوعي النقدي لدى الشاعر الإنكليزي الكزندربوب (ت 1744) منذ مرحلة مبكرة في حياته، وله (مقال في النقد) قبل أن يبلغ العشرين من عمره، اهتم فيه بالنقد وشروط الناقد، جاعلاً المقدرة الإبداعية أساساً فيها⁽¹⁾..

وظهر عدد من الشعراء النقاد مع ازدهار المذهب الرومانسي في أوربا، قدموا تجاربهم الأدبية الجديدة بإطار فكري يستوعبها، ويبرز مافيه من قيم إبداعية جديدة. ولعل أشهر هؤلاء الشعراء: كولردج (ت 1834) الذي لا يعد من الأسماء المهمة في النقد الإنكليزي بل الأوربي كله⁽²⁾. وقد كتب كثيراً من المقالات النقدية، ظهر بعضها في كتابه (سيرة أدبية)⁽³⁾. ووردزورن (ت 1850) الذي ظهرت أنضج أفكاره النقدية في المقدمة النظرية للطبعة الثانية من ديوانه (قصائد غنائية)⁽⁴⁾ التي عدت انطلاقة لمسار نقدي مهم برز في الشعر الإنكليزي، حتى أن أحد النقاد الغربيين ليسأل: "لو لم يكتب ورد زورث مقدمته المشهورة لديوان القصائد الغنائية أكان الشعر الإنكليزي يتخذ النهج الذي اتخذه"⁽⁵⁾ وينظر إلى الشاعر فكتور هوجو (ت 1885)، على أنه أبرز الشعراء النقاد في الأدب الفرنسي، من خلال ما قدمه من عطاء أدبي خلاق عكس توجهاته الأدبية الفذة، وما كتبه من آراء نقدية مهمة تتعلق بالوظيفة الاجتماعية للأدب وعلاقة الأنواع الأدبية ومذاهبها بحركة الحياة وتطورها⁽⁶⁾.

ولعل الشاعر ماثيو آرنولد (ت 1888) من نقاد الأدب الإنكليزي المهمين في القرن التاسع عشر، وكان كتابه (وظيفة النقد) ذا مكانة مؤثرة في النقد الأوربي، حيث اهتم فيه بتأكيد القيم الأخلاقية التي ينبغي للأدب أن يحملها بوصفه نقداً للحياة⁽⁷⁾..

وكان بول فاليري (ت 1945) أحد شعراء فرنسا المتميزين منذ أوائل

(1) ينظر: واتسن: ص 83.

(2) ينظر: مصطفى بدوي، ص 7.

(3) ينظر: عبد الجبار المطلبي، مواقف في الأدب والفن، بغداد، 1980، ص 159.

(4) ينظر: ديتش، ص 143.

(5) روي كاوين، الأديب وصناعته، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، بيروت 1962، مقالة ج..

دونالد آدمز: مسؤولية الأديب، ص 186.

(6) ينظر اميل فوجيه: مدخل إلى الأدب، ترجمة مصطفى ماهر، القاهرة 1958، ص 139.

(7) ينظر واتسن: ص 173.

القرن العشرين. وقد تهيأت له إمكانات معرفية ناضجة تجلت في مؤلفاته العديدة التي أتاحت له أن يكون عضواً في الأكاديمية الفرنسية منذ عام 1925 وأستاذاً للشعر في (الكوليج دي فرانس) وهو كرسي جامعي أنشئ له خصيصاً⁽¹⁾. ولعل اليوت (ت 1965) من أهم الشعراء النقاد في الأدب الغربي، وكانت له - إلى جانب شاعريته التي اختط لها مساراً خاصاً - شهرة وأهمية وتأثير في النقد الأدبي الحديث بما قدمه من مؤلفات نقدية⁽²⁾، أضافت إلى النقد تجارب وأفكاراً، لعل من أشهرها ما كتبه عن التراث والموقف منه⁽³⁾، ونظريته في المعادل الموضوعي⁽⁴⁾، ودعوته إلى المسرح الشعري⁽⁵⁾.

ولم تَخل المراحل التالية في الأدب الغربي من أسماء شعراء نقاد مهمين توقفت الدراسات النقدية عند إضافاتهم في هذا المجال. وتبرز من بين هؤلاء الشعراء النقاد أسماء ثلاثة من الشعراء الأمريكيين هم: ارشيبالد مكش وهو شاعر وأستاذ جامعي ورجل سياسة⁽⁶⁾. ومن أهم مؤلفاته: (وقت للحديث) و(الشعر والفكرة) و(الشعر والتجربة)⁽⁷⁾..

ومنهم الشاعر جون كرو رانسوم الذي تخصص في دراسة الفلسفة، ثم ألف في النقد عدداً من الكتب، لعل أشهرها كتابه (النقد الجديد)⁽⁸⁾.

أما الن تيت فهو شاعر وروائي وكاتب مقالة وأستاذ الأدب الإنكليزي في عدد من الجامعات الأمريكية. وله في النقد: (العقل في جنون) و(دراسات في النقد)⁽⁹⁾..

(1) ينظر: هاسكل بلوك وهرمان سالينجر، الرؤيا الإبداعية، ترجمة: سعد حليم، القاهرة 196، ص 20.

(2) ينظر: ف.أ. ماثيسن، ت.س. إليوت الشاعر الناقد، ترجمة إحسان عباس، بيروت، 1965، ص 31.

(3) ينظر: ت.س. إليوت، مقالات في النقد الأدبي، ترجمة لطيفة الزيات، القاهرة، د.ت، ص 6 وما بعدها.

(4) ينظر ماثيسن، ص 129.

(5) ينظر: المصدر نفسه، ص 377.

(6) ينظر: ارشيبالد مكش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، بيروت 1963، ص 7.

(7) ينظر: منح خوري، الشعر بين نقاد ثلاثة، بيروت 196، ص 99.

(8) ينظر: وليك، ص 421.

(9) ينظر: الن تيت، دراسات في النقد، ترجمة عبد الرحمن باغي، بيروت، 1961، ص 7.

(2)

يمكن لمن يهتم بالجانب النقدي في شخصية الشاعر العربي أن يتوقف عند عدد كبير من الشعراء الذين توافرت شخصياتهم على مستوى من التعبير عن تجربة نقدية برزت فيها، ومن خلال ما دار حولها من تتبع نقدي لدى النقاد العرب القدماء - النظرية النقدية في أدبنا العربي القديم عبر عصوره..

لم تأت مع ما وصلنا من شعر عصر ما قبل الإسلام أو تسبقه ملاحظات نقدية ناضجة كنضجه. ويبدو مما بين أيدينا من هذه الملاحظات أن الشاعر العربي القديم متفرد بعملية إبداع الشعر والنظر المتأمل فيه وحده غالباً، مثلما تفرد بمكانته بوصفه صوتاً ينطق بما لا قدرة للآخرين على قوله، حتى أن الخطيب، على علو مكانته في قبيلته، لم يكن إلا ظلاً باهتاً أمام خصوصية المكانة وتميزها التي حظي الشاعر بها⁽¹⁾ والتي أدت إلى احتفاء القبائل العربية الباذخ بالشاعر الذي يظهر بين صفوفها⁽²⁾.

ومن خلال هذه الخصوصية اختل الشاعر موقعه حكيماً مجرباً وصوتاً يعبر عما يختلج في النفوس، ومشرعاً أخلاقياً وسياسياً في بعض الأحيان، وصار شعره لأهل عصره "ديوان علمهم ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون"⁽³⁾، بل غاية علمهم "الذي لم يكن لهم علم أصح منه"⁽⁴⁾.. وإذا كان الأمر كذلك فإن من المنطقي ألا يكون هناك من ناقد للشعر سوى الشاعر ذاته، ولم يكن ليجرؤ أحد على ذلك إلا نادراً، بل ما كان يتصدى لنقد الشعراء إلا شاعر مبرز، كالذي فعله النابغة، حين كان مجلسه النقدي في خيمته الحمراء بسوق عكاظ ملتقى الشعراء الذين يرنون إلى ما يقدمه عنهم من ملاحظات

(1) يقول الجاحظ: كان الشاعر أرفع قدراً من الخطيب، وهم إليه أحوج، لردده مآثرهم عليهم وتذكيرهم بأيامهم: "البيان والتبيين"، تحقيق عبد السلام محمد هرون، القاهرة 1975، 4: 83.

(2) يقول ابن رشيقي، كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر، كما يصنعون في الأعراس، ويتباشرون الرجال والولدان: "العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده"، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت 1972، 1: 65.

(3) ابن سلام، طبقات الشعراء، بيروت 1982، ص 34.

(4) المصنوع نفسه.

وآراء انطباعية في معظمها⁽¹⁾...

ويسبدو أن الاهتمام بالشاعر وحده لافتاً للانتباه، فهو على مستوى الثقافة والوعسي والتجربة، لا يكاد يمتاز عن أبناء قبيلته الآخرين كثيراً، فالتجارب متشابهة والمحيط الخارجي الذي يتدخل في تكوين الشخصية متقارب لدى الجميع وليس للشاعر من علامة فارقة إلا موهبته الإبداعية التي تبدو هي مصدر خصوصية الشاعر ومجال تفوقه. فهذه الموهبة عندهم شيء محير لا يدركون مصدره، ولذا نسبوه إلى عوالم غير مرئية، فقالوا بشياطين الشعر التي تسكن وادي (عقر).

لقد كان الشاعر، في عصر ما قبل الإسلام ناقد شعره الذي يخط له ما يناسبه من مضمون ويرسم له أنماطه وأساليبه. وضمن هذا التوجه كانت ممارساته النقدية تأخذ طابع التطبيق المباشر لأفكاره على شعره وفيه، ساعياً إلى صقل تجربته الإبداعية وإتقان أساليبها. ولعل أصحاب (الحوليات): أوس بن حجر وزهير بن أبي سلمى وكعب بن زهير والحطيئة، الذين وصفهم الأصمعي بأنهم عبيد الشعر⁽²⁾، نمط من الشعراء الذين مارسوا النقد على وفق هذه الصيغة الخاصة بهم وبشعرهم التي قامت على القناعة بأن "خير الشعر الحولي المنقح المحكك"⁽³⁾. طبقاً لقول الحطيئة.

أما خارج إطار التجربة الشعرية الذاتية لكل شاعر منهم فإن الملاحظات النقدية تبدو محدودة، تقوم على رؤية نوقية تأثرية: تتفعل فتصدر الحكم النقدي من دون تبرير غالباً⁽⁴⁾..

إن الملاحظات والآراء النقدية التي جاءت من عصر ما قبل الإسلام — سواء من الشعراء أو غيرهم — لا تكاد تقدم صورة توازي ما وصل إلينا من شعر ذلك العصر. ولعل نزرة ذلك النقد لا يسوغها كون النقد الأدبي عند العرب كان في مرحلة بواكيره، قياساً على نضج الشعر وتكامل بنيانه. فهذا الرأي يحتاج إلى ما يجعله مبرراً. ونظن أن الأمر مرتبط أساساً بطبيعة الوسيلة التي استخدمت في إيصال الأدب إلى المتلقي، وهي المشافهة والذاكرة الحافظة

(1) ينظر: أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، بيروت 1955، 11: 6.

(2) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت، 1964، 1: 23.

(3) المصدر نفسه.

(4) ينظر: احسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بيروت، 1971، ص 13.

ومندحسين طه، النظرية النقدية عند العرب، بغداد 1981، ص 31.

التي نقلته إلى العصور اللاحقة. وإذا علمنا أن ما وصل إلينا من شعر ذلك العصر لا يمثل كل ما قيل فيه من شعر⁽¹⁾ — مع أنه الكلام الذي يستقر في الذاكرة لخصوصيته الموسيقية — أدركنا مقدار النثر الأدبي الذي ضاع عبر الزمن.

أحدث الدين الإسلامي تغييراً جذرياً في العقلية العربية وفي المعتقدات التي استوطنت النفس والشعور، وكان من نتائج هذا التغيير انفتاح الذات العربية على قيم أخلاقية وروحية جديدة، سرعان ما تم تمثيلها فكراً وممارسة أساساً لبناء اجتماعي وسياسي جديد. وقد انتقل كل ذلك إلى الإبداع الأدبي والشعر خاصة، إذ تبدلت القنوات الفكرية للشاعر الإسلامي، فكان لابد لمضمونه من أن ينسجم معها. أما الشكل الشعري فقد حافظ على أصوله لأنه لا يتناقض مع الدين وقيمه. وإذا كان الشاعر الإسلامي على وعي بحقيقة الإبداع الشعري وطبيعته التي تغاير في غالبيتها مساراً أخلاقياً يريده لشعره، إذ إن أعذب الشعر أكذب⁽²⁾، فإن ذلك قاده إلى تناقض كبير بين قناعة فكرية مصدرها الدين الإسلامي ورغبة الشاعر في الوصول إلى أعذب الشعر الذي ليس له إلا أن يتركه ظهرياً. ولذا تخلى ليبد مثلاً عن نظم الشعر قائلاً أنه وجد في قراءة القرآن الكريم ما يغنيه عنه⁽³⁾. ورأى شعراء آخرون في اقتراب الشعر من قيم أخلاقية كالصدق مقياساً نقدياً لتقويمه⁽⁴⁾. غير أن أياً من شعراء هذا العصر — ومعهم قاداته ورجالاته — لم يكن قادراً على غض الطرف عن الشعر الأصل الذي كانت له سطوته قبل الإسلام. ومع أن هذا الشعر في كثير من أمثله يعارض القيم الإسلامية على نحو أو آخر حظي أصحابه بتقدير كبير

(1) يقول الجاحظ: "وما تكلمت به للعرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشرة، ولا ضاع من الموزون عشرة؛" ويجد تبرير ذلك في قول الرقاشي: "لأن الحفظ في الشعر أسرع، والأذن لسماعه أنشط، وهو أحق بالتقييد وبقلة التقلت: "البيان والتبيين"، 1: 287.

(2) عذ القدامى الكذب من فضائل الشعر. يقول ابن رثيق: "ومن فضائله أن الكذب — الذي اجتمع الناس على قبحه — حسن فيه، وحسبك ما حسن الكذب فيه" العمد، 1: 22.

(3) ينظر: ابن سلام، ص 57.

(4) يقول حسان بن ثابت، الديوان، تحقيق عبد الرحمن البرقوقي، القاهرة، 1929، ص 348

وأن أشعر بيت أنت قتله . بيت يقال إذا أنشدته صدقا

وتفضيل على الشاعر الإسلامي، عندما يكون الأمر المطلوب مواجهة نقدية للشعر. فكان النبي (ص) لا يرى شاعراً أحق بالتبريز بين الشعراء من امرئ القيس، فهو أشعر الشعراء من خلال القيمة الفنية لشعره. أما من الناحية الأخلاقية لمضامينه فإنه قائد الشعراء إلى النار⁽¹⁾. ويعد الخليفة عمر بن الخطاب الشاعر زهير بن أبي سلمى أفضل الشعراء لأنه "لا يعاقل بين الكلام ولا يتبع حواشيه ولا يمدح الرجل إلا بما فيه"⁽²⁾.

وليس الأمر خاصاً بقيادة المسلمين في النظر إلى الشعر، فقد كان ذلك موقف الشعراء أيضاً، فحين سئل لبيد عن أفضل الشعراء ذكر امرئ القيس وطرفة، ووضع نفسه في منزلة لاحقة بهما⁽³⁾..

ويبدو أن نظرة المجتمع إلى خصوصية مكانة الشعر ظلت سائدة، وحظي الشاعر بالمكانة الاجتماعية المتميزة، ولم يناقسه فيها الخطيب أو سواه. وأضفى الإسلام على الشاعر وشعره مسحة خاضة حين جعلهما صوتاً فاعلاً في مواجهة أعداء الدين وفي نشر الأفكار الإسلامية والتعجيل بإيصالها⁽⁴⁾..

لقد انتاب الوعي الفكري في المجتمع الإسلامي بعض التفاوت في مكوناته، تبعاً لطبيعة الصلة التي تربط الفرد بالدين: غير أن الشاعر ظل في الغالب مضرب التعبير عن التجربة الشعرية تحليلاً وتفسيراً وأحكاماً نقدية — أياً كانت طبيعتها — فحين عرضت على الخليفة عمر بن الخطاب مسألة هجاء الحطيئة للزبرقان بن بدر لم يلتفت إلى الصحابة — وهم من عرفوا برجاحة العقل وعمق الثقافة الإسلامية والعلم بأفاق الشعر وأساليبه — بل طلب الشاعر حسان بن ثابت وحكمه في هذه المسألة⁽⁵⁾. وكان عمر انطلق من قناعة بأن الحكم النقدي الدقيق على الشعر لا يتوافر عليه إلا من كان شاعراً..

تطورت الحياة السياسية والفكرية للمجتمع العربي في العصر الأموي واتسعت جوانب المعرفة، وبرزت منطلقات رؤية جديدة في التعبير عن الفكر

(1) ينظر: الأصفهاني، الأغاني، 16: 297 ويروى للإمام علي قوله: "لو أن الشعراء المتقدمين ضمهم زمان واحد ونصبت لهم راية فجروا معاً علمنا من السابق منهم. وإذا لم يكن فالذي لم يقل لرغبة ولا لرغبة.... الكندي، ابن رشيقي 1: 41.

(2) ابن رشيقي: 1: 98.

(3) ينظر: ابن سلام، ص 42.

(4) ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، 1: 273. وابن رشيقي 1: 31.

(5) ينظر: ابن رشيقي، 1: 76.

الديني وفي بنية المجتمع وعلاقاته، عززها ظهور تيارات سياسية متناقضة في مواقفها. ونهضت في الأدب مجالات تعبير أخرى — أهمها الخطابة — تنافس الشعر. وظهر مهتمون بالشعر وروايته، اختطوا للدراسات الأدبية واللغوية نهجاً تطورت فيه عبر المراحل اللاحقة. وقد عمق ذلك كله مكانة الشاعر ودوره في النظر إلى الشعر والتحكم في مساراته، تعيينه فيه ثقافته بمصادرها المتعددة، وأبرزها حفظ الشعر القديم وروايته، استكمالاً لموهبته الشعرية. وهو ما أفصحت عنه الآراء والملاحظات النقدية التي نسبت إلى أشهر شعراء هذا العصر. جرير والفرزدق والأخطل وعمر بن أبي ربيعة وكثير ونصيب وسواهم⁽¹⁾. ويبدو أن للتيارات السياسية التي ظهرت في هذا العصر أثراً في طبيعة التوجه الشعري و النقدي، إذ أمسى الشاعر يدرك أبعاد الموقف الفكري الذي هو عليه، فيقدم رؤيته من خلال ما آمن به من قناعة يزود عنها بإزاء المواقف المضادة وشعرائها، وكان ذلك جزءاً أساسياً في منطلقات الشاعر النقدية التي اتسمت بتمثل معايير الحياة السياسية والاجتماعية وتحكمها في وعي الشاعر ورؤيته⁽²⁾.

يمكن أن نلاحظ أكثر من اتجاه في النقد العباسي، فقد مثل علماء اللغة في دأبهم بمتابعة مصادرها والعناية بلهجاتها وما يتعلق بها من شعر اتجاهها بارزاً⁽³⁾. وكان لمؤرخي الأدب اتجاههم الذي أنصب على مضامين الشعر ودلالاتها لفهم الحدث التاريخي وتفسير بعض وقائعه⁽⁴⁾. وكان الجهد الأدبي والنقدي الذي قدمه الأدباء والكتاب⁽⁵⁾ اتجاه آخر ذا أهمية كبيرة في إنضاج

(1) لمزيد من التفصيلات عن نقد الشعراء في العصر الأموي، ينظر: عبد الجبار المطلبي، الشعراء نقاداً، دراسات في الأدب الإسلامي والأموي، بغداد 1986.

(2) أشار الدكتور عبد الجبار المطلبي إلى المعايير التي تحكم في مواقف الشعراء الأمويين النقدية (ينظر: الشعراء نقاداً، ص 185، وما بعدها)، وقد انصب اهتمامه على المعايير الفنية وحدها من دون أن يضع للمعيار الفكري والسياسي أثرهما في الرؤية النقدية التي انطلق للشاعر منها، لاسيما أن العصر الأموي شهد تأجج الصراع بين اتجاهات فكرية وسياسية مختلفة. وكان لكل منها شعراؤه الذين ينطلقون في نظرهم إلى ما حولهم من القناعة التي تشدهم فكراً إليه.

(3) تنظر: هند حسين طه، ص 79، وما بعدها.

(4) يبدو ذلك في كتب أيام العرب وأنسابهم والمؤلفات التاريخية المختلفة.

(5) أبرزهم: ابن سلام (ت 231هـ)، والجاحظ (ت 255هـ) وابن قتيبة (ت 276هـ) وابن طباطبا العلوي (ت 322هـ) وقدامة بن جعفر (ت 337هـ) والأمدي (ت 370هـ)، والقاضي الجرجاني (ت 392هـ)، وابن رشيق (ت 456هـ) وعبد القاهر

نسمات النظرية النقدية عند العرب. أما الشعراء فمثلوا اتجاهاً رابعاً بما قدموه من عطاء شعري ومحاولات نقدية⁽¹⁾..

وتفصح الأفكار النقدية التي قدمها الشعراء عن أهمية خاصة لأنها اتجهت نحو دعاوى التطور ومحاولات التجديد في مسار الشعر العربي التي توافر عليها الشعراء العباسيون بدءاً بأبي نواس (ت 198هـ) الذي لم ير أحداً أقدر على فهم خصوصية التجربة الشعرية من الشعراء أنفسهم⁽²⁾. والذي دعا شعراء عصره إلى الاستجابة لروح العصر وحضارته، فلم يرتض المطلع الشعري التقليدي المتهاك على بكاء الدمن والمقدمة المتغزلة - حقاً أو باطلاً - بحبيبة متوهمة. ونادى بديل عصري، تمثل لديه بحديث الخمرة⁽³⁾.

وإذا كانت دعوة أبي نواس شكلية في اتجاهها التجديدي فإن ما اهتم به أبو تمام (ت 231هـ)، يندرج في مسار تجديدي مهم، حين يخضع البنية اللغوية للشعر لمستوى جديد من التعبير الذي يتجاوز الصياغات السائدة إلى آفاق فيها من وعي العصر ومستجداته المعرفية الشيء الكبير، بما أثار مواقف نقدية متباينة في نظرها إلى شعر أبي تمام وما قامت عليه شخصيته من تجربة ووعي وثقافة⁽⁴⁾.

ولم يكتف أبو تمام بذلك، فقد صنع اختيارات شعرية من الشعر القديم، سماها (الحماسة)، قدمت نهجاً نقدياً مهماً في النظر إلى التراث، وتحولت إلى مسار خاص في النظر إلى الشعر القديم والاختيار منه على وفق رؤية خاصة بصاحبها، فظهرت في عصر أبي تمام وبعده مختارات شعرية كثيرة، حملت كلها اسم (الحماسة)⁽⁵⁾.

الجرجاني (ت 471هـ)، والوقوف على عطائهم النقدي ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، وداود سلوم، مقالات في تاريخ النقد العربي.

(1) لمزيد من التفصيلات عن نقد الشعراء في العصر العباسي ينظر: منعم سلمان الموسوي، الشعراء العباسيون نقاداً، رسالة دكتوراه (مطبوعة على الآلة الكاتبة) كلية الآداب - جامعة بغداد 1989.

(2) ينظر ابن رشيقي، 1: 104.

(3) ينظر: أبو نواس، الديوان، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، بيروت، 1953، باب الخمریات، ص 1 وما بعدها.

(4) ينظر: الأمدي، الموازنة، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، القاهرة 1944.

(5) من أشهرها بعد حماسة أبي تمام: حماسة للبحتري، وحماسة للخالدين، وحماسة أبي هلال العسكري، وحماسة الأعمى للشنتمري، وحماسة الشجرية، لابن الشجري،

وتعمقت صورة الشاعر الناقد من خلال شخصية ابن المعتز (ت 296هـ) الذي أتيح له من الثقافة والظرف الاجتماعي وخصوصية الرعاية ما مكنه من امتلاك أفق خاص في النظر إلى الشعر في كتابيه (البدیع) و(طبقات الشعراء) ورسائله التي من أشهرها رسالته في شعر أبي تمام⁽¹⁾.

وربما كان أبو العلاء المعري (ت 449هـ) أبرز شاعر عربي قديم نتوقف عنده بوصفه شاعراً ناقداً. ولعله من أهم الشعراء النقاد في تراثنا الأدبي، إذ تجمعت في شخصيته جوانب علمية مختلفة، وكانت حياته، في معظمها، مسيرة معرفة وتأمل مستمرين، عمقهما لديه توقد ذهني وذاكرة يقظة، ألغت كل ما يمكن أن يحدثه فقدان البصر من تأثير فيها. وكانت رغبة التعويض هاجسه في إنضاج رؤية متفحصة لما حوله، مثلما كانت وراء العدد الكبير من الكتب والرسائل التي تعكس ثقافة موسوعية متعددة الاهتمامات⁽²⁾.

(3)

قدم كثير من الشعراء العرب في العصر الحديث عطاءً نقدياً مهماً وكانوا في كثير من الأوقات حملة راية التجديد في الأدب العربي الحديث والمنادين به. واتسم النقد الذي كتبه الشعراء بابتعاده عن أن يكون رؤية ذاتية متفردة، إذ تركت عوامل التقارب والالتقاء في التوجه الثقافي، وفي منطلق الرؤية الفكرية والسياسية، آثارها في ظهور اتجاهات أدبية، تجمع عدداً من الأدباء الذين يقدمون عطاءهم الإبداعي والنقدي من خلال هذه الرؤية المشتركة. ومن هذا المنطلق يمسي النظر إلى كتابات الشاعر النقدية غير مكتمل الصورة، مالم نضعه في اتجاه أو تيار أدبي معين، نفترض أنه تمثل رؤيته النقدية.

ولعل أبرز التجمعات الأدبية التي يشار إليها في الأدب العربي الحديث

والحماسة البصرية لصدر الدين البصري، وحماسة الظرفاء للزوزني. ينظر: أبو تمام، ديوان الحماسة، برؤية الجواليقي، تحقيق عبدالمنعم أحمد صالح، بغداد 1980، ص 6.
⁽¹⁾ ينظر: المرزباني، الموشح، تحقيق علي محمد البجاوي، القاهرة، 1965م. ص 470، وأبو حيان للتوحيدي، البصائر والذخائر، تحقيق إبراهيم الكيلاني، دمشق 1964، 2: 698.

⁽²⁾ لسلمعري غير ديوانيه (سقط الزند) و(اللزوميات): الفصول والغايات، ورسالة الغفران، ورسالة الصاهل والساجع، ورسالة الملائكة، وزجر النابح، وشرح حماسة أبي تمام وشرح ديوان المتنبي، وعبث الوليد.

هي: جماعة الديوان والمهاجر وأبولو. وهي تجمعات قامت أساساً على تصورات شعراء نقاد، تقف عندهم ذاكرة النقد العربي الحديث باهتمام بين.

لعل الديوان أول تجمع أدبي ونقدي عربي في العصر الحديث كانت لأصحابه ملامح فكرية وفنية واضحة، ومستوى من الثقافة العصرية، لم تقف عند الموروث العربي وحده، بل استطاعت أن تنظر إلى مآلدي الغرب من مذاهب واتجاهات وتستعين بجوانب منها، لتقديم رؤية جديدة تستوعب التجربة العصرية. ولم يكن أمام هذه الجماعة إلا أن تواصل الكتابة النقدية، بما يبرز التوجه الجديد لها، مع الاستمرار في تقديم المثال الشعري الذي يعكس الرؤية ذاتها، وكان عباس محمود العقاد أشهر أسماء هذا التجمع يؤكد ذلك حجم الإبداع الشعري والنقدي الذي قدمه وتنوعه، فضلاً عن كونه أسبق جماعته إلى الظهور في الحياة الأدبية وأغزرهم إنتاجاً⁽¹⁾.

لم يجد الإبداع الأدبي — شعراً ونثراً — عند أدباء المهاجر ما يوازيه من نشاط نقدي، لانشغالهم بالتعبير عن ذواتهم وما يتنازعها من مشاعر وإحساسات أكثر من أي شيء آخر⁽²⁾. ولا يعني ذلك أن النقد الأدبي لاقى مجافاة منهم جميعاً، فقد اشتهرت بينهم أسماء لها أهميتها فيما توقفت عنده من آراء وملاحظات. ولعل ميخائيل نعيمة أبرزها، إذ استطاع في كتابه (الغربال)، الصادر عام 1923م، أن يسهم في إنضاج رؤية حديثة في الأدب العربي. ومع أن نعيمة كتب الغربال في سن مبكرة فقد ظهرت فيه شخصيته النقدية واضحة. وربما كان وراء نضجه الذهني تأريخ حياته الحافل بالتجارب والاطلاع، وتنقله طلباً للاستزادة من المعرفة والثقافات المتنوعة، مما جعله "يستقر على فلسفة نهائية في وظيفة الأدب وفي منهج النقد"⁽³⁾..

كان لجماعة أبولو أثرها في مسار التجربة الأدبية العربية المعاصرة بما تتضح سماته في توجه أصحابها إلى إيصال رؤيتهم الأدبية والنقدية إلى مساحة تتسع لعدد من أدباء الأقطار العربية وشعرائها الذين سعت الجماعة إلى استقطابهم، بما تنشره لهم من نتاج أدبي في مجلة (أبولو) الصادرة عام 1932

(1) ينظر: عبد الحي دياب، عباس العقاد، ناقداً، القاهرة 1965، ص 865 — 866.

(2) تنظر: عليّة جاسم النجار، النقد الأدبي في المهجر، رسالة ماجستير (مطبوعة على الآلة الكاتبة) كلية الآداب — الجامعة المستنصرية، بغداد 1985، ص 2.

(3) محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، القاهرة د.ت. ص 25.

م، التي صار اسمها عنواناً لهذا التجمع الأدبي الجديد⁽¹⁾.

وكان أبرز سمات الأدباء المنضوين تحت راية هذا التجمع سعيهم إلى تمثل التجارب الأدبية الغربية التي يعكسها المذهب الرومانسي. ويبدو أن اختيار هذه الجماعة الشاعر أحمد شوقي رئيساً لها في المرحلة الأولى كان محاولة لاختراق الوسط الأدبي من خلال الاتكاء على شهرة شوقي ومكانته⁽²⁾.

وإذا كان شوقي قد ترأس هذا التجمع ومجلته في مرحلة التأسيس فإن الرئيس الفعلي له هو الشاعر أحمد زكي أبو شادي الذي كان لأفكاره النقدية التي حملتها بعض كتبه⁽³⁾ ومقدمات دواوينه ومقالاته أثر كبير في مسيرة هذا التجمع لطبيعة ثقافته الحديثة وسعة اطلاعه على الأدب الغربي، لاسيما الأدب الإنكليزي⁽⁴⁾.

* الشاعر الناقد... الرؤية، الدوافع، الوسائل:

(1)

تشير الملاحقة التاريخية لأسماء الشعراء النقاد ومعطيات تقديم السؤال الآتي: ما الذي يدفع الشاعر إلى ممارسة النقد خارج إبداعه الشعري الذي يفترض أنه قد أتقن أسس التعامل الناضج معه، بما يتيح له فرصة الوصول به إلى صورة المثال الذي يبحث عنه فيما يقدمه من كتابة نقدية، لاسيما أن العمل الإبداعي قادر على إبراز رؤيته النقدية بهيئة أفضل مما هو الحال في التنظير لها؟ يرتبط بهذا سؤال آخر تستدعيه قيمة كتابة الشاعر للنقد نظرياً، خارج إطار الممارسة التطبيقية فيما يكتبه من شعر. وهو ما يقتضي البحث عن أوجه المغايرة والالتقاء بين هذين النمطين وهل يعكسان شخصية صاحبهما المبدع، أم يتقاطعان حتى ليبدو الشاعر كالبيت المنقسم على نفسه⁽⁵⁾.

(1) ينظر: محمد سعد فشلون، مدرسة أبولو الشعرية في ضوء النقد الحديث، القاهرة، د.ت. ص 3.

(2) ينطبق هذا الرأي على اختيارهم خليل مطران رئيساً بعد وفاة أحمد شوقي. ينظر: فشلون، ص 3.

(3) من أهم مؤلفات أبي شادي: قطرة من يراع، ومسرح الأدب، ودراسات أدبية، وقضايا الشعر المعاصر، فضلاً عن دواوين شعره.

(4) ينظر: منيف موسى، نظرية الشعر، بيروت 1984، ص 164.

(5) وليك، ص 408.

إن الإجابة عن ذلك تستلزم إدراك موقف الشاعر من النقد وطبيعة نظرته إليه والمكانة التي يضعه فيها بإزاء تجربته الإبداعية، مثلما تتطلب النظر في موقف الناقد المتخصص من هذا المسعى الذي يريد الشاعر منافسته فيه.

ينطلق موقف معظم الشعراء في هذه المسألة من سبق الممارسة الإبداعية على النقد غالباً، وخصوصية تجربة المبدع، بما يجعله أقدر من سواه على فهم دقائقها والنظر إليها بوعي من عاناها، أليس الشعراء هم أمراء الكلام على رأي الفراهيدي؟⁽¹⁾.

وتبدو هذه القناعة مترسخة في ذات الشاعر عبر الزمان. ولعل البحري كان منطلقاً منها حين ردد مقولة أبي نواس: "إنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقة"⁽²⁾. ومن القناعة نفسها قال الشاعر الإنكليزي جونسون: "إن الحكم على الشعراء هو من اختصاص الشعراء، وليس كل الشعراء بل أفضلهم"⁽³⁾..

ورأى إليوت أن الشاعر وحده القادر على استيعاب التجربة الشعرية وتفسيرها بوصفها إبداعاً أدبياً، "فمن الأفضل دعوة النقاد التاريخيين والفلسفيين مؤرخين وفلاسفة"⁽⁴⁾. وبرر إليوت ذلك من خلال مستوى الاستجابة التي يتصف بها المبدع وحده. وعنده أن هناك نمطين من الحساسية، يكمل أحدهما الآخر: هناك حساسية المبدع، وحساسية القدرة على استكناه ما قدمه المبدع: "وبما أن الحساسية نادرة وغير شائعة ومرغوب فيها فإن من المنتظر أن يكون الناقد والفنان المبدع الشخص نفسه في كثير من الأحيان"⁽⁵⁾..

وإذا كان بعض الشعراء قد سعوا إلى حيازة التجربة النقدية بوصفها جزءاً من إمكانات الشاعر لم ينظر شعراء آخرون إلى النقد بالعين ذاتها التي نظرت

(1) ينظر: القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، 1966، ص 143.

(2) ابن رشيق، ص 104. وقبلهما قال بشار: "إنما يعرف الشعر من يضطر إلى أن يقول مثله ينظر: الباقلائي، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر القاهرة، 1954، ص 116.

(3) إليوت، فائدة الشعر، ص 58.

(4) إليوت، النقد الكامل، ترجمة خلدون الشعمة، مجلة المعرفة، دمشق، العدد 144، شباط 1974، ص 52. يضع إليوت النقد في أنواع ثلاثة: النقد للخلاق، والنقد التاريخي الأخلاقي. أما النوع الثالث، وهو عند النقد الحقيقي، فهو نقد الشاعر للناقد الذي ينتقد الشعر من أجل أن يخلق الشعر.

(5) المصدر نفسه.

إلى إبداع الشعر، بل إن ممارسة النقد لا تشكل عندهم قيمة مهمة لشخصية الشاعر ولا تمنحه تميزاً ذا بال، "فحين يلتفت الناقد وراءه لا يرى سوى ظل التابع، فمن يرضى أن يكون ناقداً إذا استطاع أن يصبح كاتباً"⁽¹⁾. ولأن الأدب يعكس وعياً إنسانياً متصلاً فهو أكثر خلوداً من النقد الذي يعبر عن رؤية تتصل بعصرها ومؤثراته" فكل جيل يختار ما يلائمه، لذلك نجد أن هناك شعراً خالداً، لكننا لا نجد نقداً خالداً"⁽²⁾...

وفي هذا الصدد يقول ورد زورث: "ليست القدرة على النقد عندي قيمة كبيرة. النقد ملكة من ملكات العقل أخط شأناً من ملكة الخلق والإبداع"⁽³⁾..

أما النقد فيتطرق بعضهم في النظر إلى ما يقدمه الشعراء من نقد، ولا يعدونه ذا قيمة في هذا المسار لأن "اتحاد الناقد والشاعر هو في الأغلب اتحاد قلق..... لا يعود بالخير على النقد أو الشعر"⁽⁴⁾. ويردد بعضهم مقولة سقراط عن تدني إمكانات الشاعر في فهم التجربة الشعرية ولو كانت في حدود تجربته الذاتية، فالشاعر إنما "يخلق عملاً فنياً منجسداً، وأنه لا يعرف بالضرورة النشاط الذي يقوم به ولا يهيمه أن يعرف. وقد لا يعرف أن يصوغ ما يعرف بمصطلحات فكرية"⁽⁵⁾. ويصل (لاسلى ابركرومبي) إلى النتيجة ذاتها فيقول: "إن المقدرة على تذوق الأدب تختلف عن المقدرة على تحليله منطقياً. وإن المقدرة على تذوق الشعر والقدرة على نظمه كلامهما منشؤه طبيعة خاصة في النفس"⁽⁶⁾. ولا يلتفت معظم النقاد إلى الرأي الذي يقول: إن عجز الناقد عن أن يكون مبدعاً هو الذي يدفعه إلى النقد، أو إلى رأي أوسكار، وايلد إن

(1) جورج شتاينر، المعرفة الإنسانية، ترجمة محيي الدين صبحي، مجلة المعرفة، دمشق، العدد 55، أيلول، 1966، ص 57.

(2) المصدر نفسه، ص 64.

(3) مناف منصور، ميخائيل نعيمة ناقداً أدبياً، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد الرابع، يناير - فبراير - مارس 1977، ص 216.

(4) وليك، ص 425.

(5) المصدر نفسه.

(6) كرومبي، ص 3. وكان عبد القاهر الجرجاني يرى أن نقد الشعر وتمييزه صناعة أخرى غير نظمه. ينظر: دلائل الإعجاز، ص 195. ولعل أبا بكر الصولي الوحيد بين النقاد العرب القدامى الذي كان يرى أن "من لا يحسن أن يعمل بيتاً جيداً، ولا يكتب رقعة بليغة.. فكيف يجسر على ادعاء هذا - يقصد النقد - وكيف يسوغه إياه من سمعه منه" أخبار أبي تمام، تحقيق خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام، بيروت، د.ت، ص 38. ولعل وراء هذا الرأي أن الصولي كان شاعراً وراويّة نواقة للشعر.

"ما يجعل الإنسان حكماً مناسباً على شيء ما هو عجزه عن خلقه" (1) ويعدون هذا القول مجافياً الدقة، من خلال التذكير بمسألة أساس تفصل بين الشاعر والناقد، تتمثل في تمسك الشاعر بذاتيته وهو يمارس تجربته الشعرية، وسعي الناقد إلى الانعتاق منها، لأنه يقدم رؤية موضوعية تتأمل ما يقدمه الشاعر وتعطي تصورها عنه. ومن هذا المنطلق تنتفي عندهم أهمية أن يكون الناقد شاعراً أو لا يكون، بل إن من لا ينظم القصيدة قد يقرأ فيها أكثر مما أودعها ناظمها (2). ويؤكد آخرون أن عملية إبداع الشعر ذاتها هي مصدر إخفاق الشاعر في أن يكون ناقدًا يشار إلى ما يكتبه بعين التقدير، لأنه سيكون غالباً أسير رؤيته الذاتية، وتسمي كتاباته النقدية "محاولة لمسيرة تجربته الإبداعية وتبريرها، وأغلب آرائه تعبيراً عن جداله مع نفسه حول ماذا ينبغي أن يفعل في المرحلة التالية وماذا يجتنب" (3). ويقدم رينيه وليك الشواهد التاريخية على ضيق أفق الشاعر وتمركزه حول ذاته، فيقول: "انظروا كيف يدعو درايدن لاستعمال الشعر المرسل تارة والمقفى تارة أخرى بحجج متناقضة، حسب متطلبات حاجته الآنية ككاتب مسرحي، وانظروا كم كان ورد زورث مجحفاً بحق توماس غراي وكيثس لأنهما لم يتفقا ونظريته حول اللغة البسيطة" (4) ..

ولعل من الممكن إزالة أوجه الافتراق التي تبدو في نظرة الشعراء إلى النقد الذي يمارسه سواهم، مثلما يمكن جعل موقف النقاد من كتابات الشعراء النقدية أكثر موضوعية، إذا ما تخطى كلا الطرفين عن ضيق الأفق الذي ينظر منه إلى ما يقدمه الطرف الآخر من تجارب نقدية. فلم لا يكون النقد كالشعر

(1) وليك، ص 410.

(2) مما يروى في هذا المجال أن أبا نواس سمع أحد الرواة يشرح بيته:

ألا فاستقني خمرأً وقل لي هي للخمر ولا تستقني سرأً إذا أمكن الجهر

فذهب الراوي يشرح البيت وينبه السامع إلى أن أبا نواس قد أبدع في الشطر الأول حين شارك السمع والبصر في لنته عند شرب الخمر. وعندها قال أبو نواس: والله لم أقصد إلى ما ذهب إليه الرجل. ينظر: ديوان أبي نواس، برواية الصولي، تحقيق الدكتور بهجة الحديثي، بغداد 1980، ص 141.

(3) وليك، ص 409.

(4) وليك، ص 410، وفي تراثنا العربي يمكن أن نجد مثل هذه المواقف. فمناداة أبي نواس برفض المقدمة الطللية ودعوته إلى أن يكون الحديث عن الخمرة مكانها محاولة لتأكيد ما فعله هو في شعره. إذ يمكن إيجاد بدائل أخرى سوى الخمرة تبدي للقصيدة بها، مع أن ذلك يعني استبدال تقليد بآخر أكثر من كونه استبطاناً لمسار جديد في الشعر.

والرواية والمسرحية نتاجاً إبداعياً، يقدم وعياً وتجربة وثقافة، وليس بمقتصر على مساحة التفسير والتقويم وتسجيل الاستجابة أو عدمها؟ ولم لا ينظر إلى إبداع الأديب بوصفه ممثلاً لرؤية نقدية ومشيراً إلى آفاق تجربة إنسانية في كثير من خصائصه المضمونية والشكلية. وعبر هذا التصور يتوازن الأمر ونصل إلى القناعة بأن طريق النقد⁽¹⁾ هي طريق الإبداع ولكن بأن يسلكها الناقد باتجاه معاكس، فهو يبدأ من حيث ينتهي المؤلف، لينتهي من جديد حيث يبدأ⁽¹⁾، ويصبح ضرورياً أن يدخل في النقد قدر من الحس الفني، وأن تتطلب أشكال النقد مهارات فنية تأليفية وأسلوبية متميزة، تقضي بالنقد إلى ما سماه (أوسكار وايلد) (النقد الخلاق) الذي هو عنده نتاج لغزو الشعر للنقد كي يصبح نقطة انطلاق لخلق عمل فني جديد يكتبه الناقد⁽²⁾..

وعلى وفق هذه النظرة الموضوعية يمكن إضفاء أهمية خاصة على العمل النقدي الذي يقدمه الشاعر..

(2)

وتقف وراء اتجاه الشعراء إلى كتابة النقد في المراحل التاريخية المختلفة — سواء في ذلك الماضي والحاضر — مبررات كثيرة. ولعلهم كانوا في الغالب "يستجيبون لمؤثرات جديدة في حضارة أخذت تعي نفسها"⁽³⁾. بما يستدعي تحديد الرؤية على نحو يعكس وضوحها وصواب منطلقاتها، ويجب عن الأسئلة التي قد تثار من دون أن يقدم النتاج الإبداعي إجابة جلية عنها. غير أن هذا التوجه يبدو محكوماً بمبررات مختلفة، تستحضرها ذاكرة الشاعر على نحو أو آخر عند الممارسة النقدية، لعل أولها ما استقر في وعي الشاعر من قناعة بدوره الأساس في صنع مسار التجربة الأدبية، سواء أكان على صعيد الذات أم في إطارها الإنساني العام، حيث لم تشهد بدايات النتاج الأدبي دوراً سابقاً لدور المبدع. وهذا يعني أن ملكة الإبداع أصلية، سبقت ملكة النقد التي يراها

(1) مناف منصور، ص 222.

(2) ينظر: وليك، ص 410.

(3) بيثش، ص 11.

كرومبي ملكة مكتسبة⁽¹⁾. إذ لم يأخذ النقد مكانته خارج تجربة المبدع ذاتها إلا حين انتقل الناس من التفضيل المبهم إلى الاختيار الذي يمكن تبريره بشكل معقول، أو بعبارة أخرى حين تسنى للناس الرجوع إلى قواعد عقلية⁽²⁾..

ولعل في خصوصية الشعر الذي يقدمه الشاعر، بما يقوم عليه من تجربة وفكر ويتأسس عليه من بناء فني، ما يجعل صاحبه مصدراً مهماً عند النظر النقدي المتخصص لذلك الشعر، ويمكن أن نلمح هذا واضحاً في تراثنا الشعري، حين استند كثير من شراح الدواوين والنقاد إلى ما كان الشاعر يراه في شعره⁽³⁾..

وربما يكون وراء توجه الشاعر إلى النقد إبداعه، بما فيه من حداثة تتخطى السائد في ساحة الشعر، وتواجه بصدود النقاد، مما يدفع الشاعر إلى تقديم رؤيته والدفاع عن الجديد الذي توصل إليه. نجد ذلك في مرحلة ظهور الرومانسية اتجاهاً أدبياً جديداً، كان شعراؤه (ورد زورث وكولردج وشلي) وهم دعائه والمنافحون عنه الذين أرسوا له مساراته. ومثل ذلك نجده عند أصحاب المذهب الرمزي (مالارميه وفاليري)⁽⁴⁾..

ومثل هذا نجد في الأدب العربي الحديث لدى جماعة الديوان وأبولو، ثم لدى رواد الشعر الحر، وقد يتعرض الشعر وسواه من الفنون الإبداعية إلى نمط من التهجم والتشكيك في جدواه الاجتماعية والفكرية، بما يضع الشاعر في موقف المدافع عن قضيته، فقد وضع الشاعر فليب سدي (ت 1589م) مقالته

(1) يقول: "إن نولة الألب تحتلها ملكات ثلاث: الأولى ملكة الإنتاج (أو الإنشاء)، والثانية ملكة السنوق، والثالثة ملكة النقد. وأهم ما تمتاز به ملكة النقد أنها يمكن أن تكتسب "كرومبي"، ص 4.

(2) للمصدر نفسه، ص 6، ويقول إليوت: "إن تقدم المدنية يستتبع ازدياد الفئات الثقافية المتخصصة، "إليوت، ملاحظات نحو تعريف الثقافة، ترجمة شكري محمد عياد، القاهرة، د.ت. ص 29.

(3) كان بشار - وهو آخر الشعراء الذين استشهد سيبويه بشعرهم في كتابه - مصدراً للأصمعي وسواه من علماء اللغة ورواة الشعر في تفسير شعره وإلقاء الضوء النقدي عليه. ينظر: الباقلاني، ص 116. ويمكن أن يقال مثل ذلك عن المتنبي وأبي العلاء المعري.

(4) يقول ترفيتان توبوروف: "إذا أردنا أن نجد في فرنسا نظرية للأدب خلال المئة وخمسين عاماً الأخيرة فإن علينا التوجه نحو كتابات الشعراء والروائيين منذ فلوبيير ومالارميه إلى فاليري "الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء 1987، ص 15.

(تسويغ الشعر) بسبب ما ألصقه المتطهرون بالشعر من كونه يفسد الأخلاق ويضعفها، وأنه يكذب ويغري بالنزوع إلى الملذات الحسية⁽¹⁾. ونشر شللي (ت 1822م) كتابه (دفاع عن الشعر) ليرد على ما تعرض له الشعر والشعراء من انتقادات بدعوى أن الشعر قد ذهبت فائدته، وأنه في عصر العلم والعقل لا يؤدي إلا إلى الخمول والخرافة⁽²⁾ ويبقى دافع الشاعر إلى كتابة النقد، قبل كل شيء، يقينه بامتلاكه، مؤهلات معرفية وثقافية تسعفه لتقديم مستوى مهم من التنظير النقدي، يتداخل في أبعاد تجربته الإبداعية. يقول (بول فاليري) معبراً عن ذلك: "حينما عدت إلى نظم القصائد كان الفكر والمناهج وطريقة التفكير — التي أصبحت جوهرية بالنسبة إليّ — لا تستطيع إلا أن تظهر وإلا أن تعمل في نتاجي الأدبي"⁽³⁾..

(3)

إذا ما نظرنا إلى الوسائل التي يقدم بها الشاعر أفكاره النقدية نصل إلى القناعة بسعة ما لديه منها، بقدر ما يكاد يتهدى للناقد الذي ليس أمامه في الغالب إلا أن يقدم أفكاره من خلال الكتابة النقدية وحدها — كتباً أو مقالات — أما الشاعر فلديه، فضلاً عن ذلك، وسائل أخرى، يمكن أن نشير منها إلى نقد الشعر شعراً والمختارات الشعرية⁽⁴⁾..

يعد نقد الشعر شعراً من أشكال النقد القديمة، ولا يمارسه إلا الشعراء⁽⁵⁾. ولعل قصيدة هوراس (فن الشعر)⁽⁶⁾ أول أمثلته البارزة، فهي تمثل "أقدم غزو نقدي لعالم الشعر، أو أقدم تحالف بين الشعر والنقد"⁽⁷⁾. وقد اختط هوراس بها مساراً نقدياً استمر طويلاً بعده، نجده في (البويطيقا) لفيدا و(فن الشعر) لبوالو

(1) ينظر: المطلبي، مواقف في الأدب والنقد، ص 1147. وبيتش، ص 87.

(2) ينظر: بيتش، ص 175.

(3) بول فاليري، الخلق الفني، ترجمة بديع الكسم، دمشق. د.ت. ص 8.

(4) وهناك وسائل مشتركة بين الشاعر والناقد تتمثل في المقابلات والحوار ومايجري من نقاشات ومساجلات في قضايا أدبية مختلفة. وما يتبادلها الأبناء من رسائل تثار فيها قضايا أدبية معينة، فضلاً عن المقدمات التي تكتب للدواوين الشعرية.

(5) لا يدخل ضمن ما نتحدث عنه للمنظومات التي صنعها بعض العلماء في النحو أو الصرف أو العروض، لأنها من الشعر للتعليمي ولا علاقة لها بالنقد الذي نعنيه.

(6) ينظر: هوراس، فن الشعر، ترجمة: لويس عوض، القاهرة 1947.

(7) وليك، ص 414.

و(مقالة في النقد) لبوب⁽¹⁾. ويلاحق الناقد رينيه وليك هذا النوع النقدي تاريخياً فيراه قد اختفى قروناً طويلة⁽²⁾ ثم عاد إلى الظهور في هذا القرن:

فالكتيب الذي هاجم فيه فرلين الأسلوب الخطابي تحت عنوان (فن الشعر) نظم نظماً... وقد أعاد هولدرين في ألمانيا التأكيد في الشعر على رسالة الشاعر.. وفي فرنسا كتب مالارميه قصيدة (النخب الحزين) أعاد فيها التأكيد.. على وظيفة الفن المخلدة⁽³⁾

وتوقف الشاعر العربي في عصور شعرنا المختلفة عند هذه الوسيلة في تقديم أفكاره النقدية، ابتداء بامرئ القيس الذي اختط للشعراء منهجاً شعرياً موروثاً. في الوقوف على الأطلال بقوله:

عوجاً على الطلل المحيل لعنا نبكي الديار كما بكى ابن حذام⁽⁴⁾

وعنتره القائل: "هل غادر الشعراء من مترنم"⁽⁵⁾..

وتكثر هذه الملاحظات النقدية عند الشعراء العرب القدامى في العصور كلها، ولعلهم لم يهتموا في الغالب بصيغة نقدية أخرى خارج إطار الوسيلة الشعرية.

وقد حاول بعض النقاد أن يجد للنقد المنظوم مبرراته، من خلال النظر إليه بوصفه صيغة من صيغ الشعر التعليمي الذي نظمت فيه الفلسفة وعلم الفلك والتاريخ⁽⁶⁾.

وربما يكون هذا الرأي واحداً من مبررات لها أثرها في هذه الظاهرة النقدية لعل منها إتقان الشاعر للعملية الشعرية وقدرته على تطويعها لرؤيته النقدية وكأنه يسعى من خلالها إلى الحفاظ على سيماء شاعريته. ولكن عد هذا الشعر تعليمياً صفة غير مناسبة تماماً له، فالشعر التعليمي يهتم بحقائق معينة، يريد للمتلقي معرفتها وترديدها في حين أن ما يقدمه الشاعر من نقد منظوم

(1) المصدر نفسه.

(2) يشير وليك في هذا إلى القصائد التي نظمت كاملة في موضوع نقدي، أما القصائد التي تضمنت إشارات نقدية معينة فيؤكد وجودها في عصور الألب الأوروبي كلها. ينظر: وليك، ص 415.

(3) المصدر نفسه.

(4) امرؤ القيس، الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، د.ت، ص 114.

(5) عنتره، الديوان. تحقيق محمد سعيد مولوي، دمشق 1970، ص 70.

(6) وليك، ص 414.

غالباً ما يشير إلى رؤية ذاتية لصاحبه وحده، ويحتمل الصدق أو سواه.
وتمثل المختارات الشعرية وجهاً آخر لرؤية الشاعر النقدية، وتعكس نمطاً
من القناعات التي استقرأ الشاعر في ضوئها شعر عصره أو العصور الماضية
ليستوقف عند أمثلة شعرية منها، وجد فيها سمات رؤيته النقدية، بما يجعلنا من
خلال هذه المختارات، قادرين على تبيان المستوى النقدي الذي يرتضيه.
فهي وسيلة نقدية لأنها تحقق لدى الشاعر الذي يقوم بصنعها إلى جانب
الاستمتاع والفائدة الإبداعية، "طريقة في رؤية الشعر وتقديمه. وربما اختزل
الشاعر وعي عصره النقدي من خلال مختاراته"⁽¹⁾..



(1) حاتم الصكر، مختارات للشاعر الحديث: المكونات والنوق، مجلة الأقلام، بغداد، العدد
11، تشرين الثاني 1985م، ص 103.

الفصل الأول :

الشاعر العراقي الحديث المكانة والمفهوم النقدي

* الشاعر العراقي الحديث والنقد ... أفق تاريخي.

(1)

تعد سنة 1920 بدء مرحلة مهمة في تاريخ العراق الحديث، ونقطة كبيرة في حياة العراقيين، تمثلت في الواقع السياسي برفض الأوضاع التي أوجدها المستعمرون الإنكليز منذ دخولهم بغداد عام 1917 محتلين، لتبدأ صفحة الهيمنة الاستعمارية على العراق التي كانت في جانب منها عامل زحزحة لقيم وأفكار استقرت في النفوس والعقول، وبحريكا لبنية المجتمع العراقي الذي ظل منكفئاً إلى نفسه في سكون غريب قروناً طويلة، واستنهاضاً للروح الوطنية والقومية، وتعبيراً فاعلاً عنها..

لقد عبر العراقيون عن هذا الوعي الجديد الذي تفتحت عيونهم عليه بالثورة الشعبية التي أعلنتوها على المستعمر الإنكليزي عام 1920، وانتهت بإعلان الحكم الأهلي، بعد تنحي الإنكليز عن الحكم المباشر⁽¹⁾، ثم تأسيس الجيش العراقي بعد عام واحد. وقد واكبت ذلك كله حركة ناهضة في المجتمع العراقي نقلته إلى مراحل جديدة في جوانبه الاجتماعية والفكرية، وإن كان ذلك على نحو متردد وبطيء قياساً إلى الجانب السياسي⁽²⁾. وكان الجانب الثقافي أكثر

(1) فجرت هذه الثورة الوعي السياسي لدى العراقيين على نحو كبير، ومنحتهم ثقة بأنفسهم وجعلتهم يدركون قدرتهم لمواجهة المستعمر مهما كان عليه من قوة وجبروت. وعندما انتهت الثورة ونصب (فيصل) ملكاً على العراق، لم يلق ذلك قبولا من العراقيين جميعاً. وكان الوعي الناضج لدى قسم من المثقفين قد حدا بهم إلى المطالبة بقيام حكم جمهوري في ذلك الوقت المبكر. ينظر: عبد الله الفياض، الثورة العراقية الكبرى، بغداد، 1963. ص 330.

(2) برزت مظاهر ذلك بالدعوة إلى تأسيس الأحزاب. فقد ظهرت فكرة تأسيس الأحزاب السياسية في العراق بعد عودة بعض المنفيين من الذين أسهموا في الثورة العراقية لسنة 1920.... ونشأ نشاط واضح لدى بعض العراقيين للدعوة إلى إنشاء الأحزاب السياسية والمطالبة بتكوينها للتعبير عن إرادة الأمة، عبد الرزاق الدراجي، جعفر أبو

المجالات تأثراً بما حصل في الجانب السياسي، إذ تتبّه المتقنون العراقيون إلى التغيير الذي أصاب أوضاع البلاد وانفتحوا بأفكارهم وثقافتهم على ما يروونه من ثقافة العصر وآفاقه الحضارية الجديدة. وساعد على ذلك التطور وحركته في هذا المجال اطلاع المثقفين العراقيين المتزايد على ما كان يصل إلى العراق من صحف ومجلات الأقطار العربية الأخرى، لاسيما مصر، واهتمام الأدباء بقراءتها والنشر فيها⁽¹⁾. وكان للدعوات الفكرية والعلمية الجديدة التي حملتها كتابات مفكرين عرب وأجانب صداها في آفاق الثقافة العراقية، بين تلق واستجابة أو رفض واستتكار وإثارة للجدل والنقاش على صفحات الجرائد والمجلات العراقية والعربية⁽²⁾..

كان الشعر — حتى العقدين الأول والثاني من القرن العشرين — منفرداً بالهيمنة على آفاق الأدب العراقي من دون منافس إبداعى آخر⁽³⁾. ومع

التمن وبوره في الحركة الوطنية في العراق، بغداد 1980، ص 143. واتضح أيضاً في الدعوة إلى التعليم وإنشاء المدارس والعناية بالتربية (ينظر: عناد الكبيسي، الأدب في صحافة العراق، بغداد، 1972، ص 61)، والمطالبة بحرية المرأة وتعليمها ومنحها مكانتها الاجتماعية اللائقة، ومساواتها بالرجل، ووصل الأمر ببعضهم إلى المطالبة بإنشاء مجلة نسائية. ينظر: المصدر نفسه ص 205.

(1) ينظر: يوسف عز الدين، في الأدب العراقي الحديث، القاهرة، 1973، ص 19، وعناد الكبيسي، ص 34.

(2) ينظر: يوسف عز الدين، ص 57.

(116) لم يهتم الأدباء العراقيون بالقصة والرواية على الرغم من أن الصحف العراقية والعربية نشرت أمثلة منها منذ عام 1908. (ينظر: عبد الإله أحمد، فهرست القصة العراقية، بغداد 1973، ص 17). ولعل وراء ذلك بساطة القصص التي كانت تنشر ووقوعها في تقليد مشوه لما كانت الصحف تنشره من مختصرات مترجمة لقصص أجنبية منها، وغياب الأديب الناقد الذي يهتم بهذا اللون الأدبي. وقد تهيأ ذلك بعد عام 1920م، حيث ظهر (محمود أحمد السيد) وهو "أول من عرف في العراق بالتوافر على هذا الفن... وبه استهلت حقبة جديدة في تاريخ القصة" (عناد الكبيسي، ص 223)، فقد نشر أولى قصصه (في سبيل الزواج) عام 1921م، ثم (مصير الضعفاء) عام 1922م. ونشر ما يشبه مجموعة قصص قصيرة سماها (النكبات) عام 1922م. (تنظر: المجموعة الكاملة لقصص محمود أحمد السيد، إعداد وتقديم د. علي جواد الطاهر، ود. عبد الإله أحمد، بغداد، 1978، ص 25. أما المسرحية بنوعيتها للنثري والشعري فلم تنشط في العراق إلا بعد عام 1921م، حيث أخذت المسرحية طابعاً جديداً استمدته من واقع الحياة العراقية وما كان يسود البلاد من ثورة على المستعمرين الإنكليز وأعوانهم. وشهدت بغداد، بعد تأسيس حكومة فيها حركة مسرحية. وقامت الفرق التمثيلية بدور

المتغيرات السياسية والثقافية التي شهدتها الحياة العراقية كان عليه أن ينقل خطاه من صورته التقليدية التي ظل يتحرك متقلاً بها إلى مساحات التعبير عن الواقع الجديد الذي ظهر فيه ما يدعو إلى البحث عن سمات العصر في كل المجالات. وكان على الشاعر في هذه المرحلة أن يدرك طبيعة المسار الجديد لمجتمعه، وأن يستوعب روح العصر وحركته. وفي ظل واقع أسير لعوامل التأخر والتخلف في كثير من نواحي الحياة، كان على الشاعر أن يدرك خصوصية دوره وأهميته وأن ينغمس في هموم مرحلته بحثاً عن حلول لما يعتريها، ويعبر عما في نفس أبناء وطنه، رافعاً صوته في دعاوى الإصلاح الاجتماعي والسياسي والثقافي.

(2)

ظهر النقد الأدبي في الصحف والمجلات العراقية خلال هذه المرحلة بظروفها الخاصة، متتبعا في الغالب خطى النقد العربي في الأقطار الأخرى، لاسيما مصر وبلاد الشام، مثيراً القضايا ذاتها التي أثارها ذلك النقد، حيث أتيح للأدباء العراقيين الاتصال بأدباء تلك الأقطار، وتعرفوا نتاجهم الأدبي والنقدي، واستفادوا من تجاربهم في التجديد.

وكان ظهور النقد الأدبي في هذه المرحلة جزءاً من الوعي الجديد الذي تنبّه الأدباء العراقيون عليه، لا يمنع ذلك طبيعة فهمهم له كونه البحث عن الجوانب السياسية في العمل الإبداعي⁽¹⁾، بما ضيق من مجالات تأثيره في أدب مرحلته، فربما كان هذا التوجه إلى انتقاد النص الأدبي والبحث عن أخطائه من نتائج التصور العلمي الذي ساد الحياة العراقية في جوانبها المختلفة بأهمية ملاحظتها بالانتقاد والإشارة إلى مافيه من سوء من دون تقديم بديل موضوعي، وربما عكس هذا التوجه سمة خاصة بالأدب العراقي ونقده في تلك المرحلة، فهما قد برزا في ظروف سياسية واجتماعية، لم تكن المناقشة الهادئة وتبادل الرأي من سماتها. وقد بدأ النقد الأدبي لاحقاً للشعر، متتبعا خطاه، وذلك أمر طبيعي، فالنقد غالباً ما يسعى إلى متابعة العطاء الأدبي السائد أمامه. ويمكن أن نتوقف - لغرض التحديد التاريخي لبدء النقد الأدبي في العراق -

فعال متعاونة مع الفرق العربية التي كانت تزور بغداد بين أونة وأخرى، أحمد مطلوب، النقد الأدبي في العراق، القاهرة، 1968، ص 319.

(1) ينظر: عباس توفيق، نقد الشعر العربي الحديث في العراق، بغداد، 1978، ص 36.

عندما كانت تنشره مجلة (لغة العرب) — منذ العدد الأول — من نقد في باب (التقريظ والمشارفة والانتقاد)⁽¹⁾. ويدفعنا ذلك إلى التأمل في قول أحد الباحثين: إن النقد العراقي لم يكن قبل صدور هذه المجلة "نقداً واضح المعالم، بين السمات، بل كان تقريظاً، ثم ارتقى في هذه المجلة وأصبح موضوعاً له أهميته وقيمته في هذا الميدان"⁽²⁾، لاسيما حين نطلع على ما تضمنه باب (التقريظ والمشارفة والانتقاد)، من وصف وتلخيص لبعض الكتب التي لم تكن جميعاً كتب أدب أو نقد⁽³⁾ ولم يكن ما يكتب عنها ليتخطى عرضها وتلخيصها، فضلاً عن وجود ما يماثل هذا الباب في مجلات عراقية ظهرت قبل مجلة (لغة العرب)⁽⁴⁾. غير أن ما كتب في هذه المجلات وسواها لم يبرز صورة واضحة ومهمة للنقد العراقي، فهو محاولات فردية متسرعة، لم تستوعب إلا جانباً ضيقاً مما يقوم عليه مفهوم النقد، الأمر الذي كان وراء سطحية الدلالة التي حدّوها للنقد والانتقاد اللذين كانا متداولين بالمعنى المعاصر لاصطلاح النقد⁽⁵⁾.

إن ما نرى فيه بداية حقيقية للنقد الأدبي في العراق هو ما نشرته الصحف والمجلات العراقية من مقالات ودراسات منذ عام 1920، متفقين في ذلك مع من سبقنا إلى القول به⁽⁶⁾، مشيرين إلى مقال الشاعر محمد مهدي البصير

(1) تنظر: مجلة لغة العرب، بغداد، العدد الأول، تموز 1911، ص 4-5.

(2) مطلوب، ص 27.

(3) أشير في العدد الأول إلى طبيعة هذا الباب، وما يقصد في هذه المسميات الثلاثة (ينظر: العدد الأول، ص 4-5). ولم يظهر هذا الباب في العدد الثاني. وفي العدد الثالث كان التقريظ لكتاب في بعض المسائل الدينية (تنظر: ص 109). أما المشارفة عن مجلة (الأثار) الدمشقية (تنظر: ص 110 - 111). وفي العدد الرابع نقد كتاب (طبقات الأمم) واستمر نقده في الأعداد اللاحقة حتى العدد السابع الذي أشير فيه إلى ما وصل إليه من كتب ومجلات. تنظر: ص 263، وما بعدها..

(4) ينظر: عباس توفيق، ص 20.

(5) عباس توفيق، ص 36.

(6) ينظر: مطلوب، ص 28، وعناد الكبيسي، ص 266، وجلال الخياط، الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور، بيروت، 1987، ص 6. وعلي جواد الطاهر، وراء الأفق الأدبي، بغداد، 1977، ص 271، من خلال تأكيد ريادة (محمود أحمد السيد) للقصة والنقد الحديث في العراق، وجعل عام 1920 بداية ذلك، وعباس توفيق، ص 4. وثابت الألويسي، اتجاهات نقد الشعر في العراق، رسالة ماجستير (مطبوعة على الآلة الكاتبة) جامعة الأزهر — كلية اللغة العربية — قسم الأدب والنقد، القاهرة 1982، ص 2.

عن أثر الثورة العراقية في اتجاه الأدب العراقي وطبيعة الرؤية التي بدأ الأدباء العراقيون منشغلين بها، فهو يرى "أن ما من ثورة تأثرت بالأدب وأثرت فيه كثورتنا في سنة 1920. فقد قدر للأدب أن يمهد لهذه الثورة، وأن يرافقها في مختلف مراحل نموها وتطورها"⁽¹⁾.

وكان أوضح سمات النقد العراقي تأثره الواضح بالتجارب النقدية العربية التي حملت دعوات تجديد نادى بها أدباء عرب بارزون، منهم أصحاب الديوان الذين أصدروا كتاباً نقدياً بالاسم ذاته عام 1921م⁽²⁾ ويبدو تأثير هذه الجماعة في الأدب العراقي قد تجاوز مسألة تقليد طرائقهم في النقد اللاذع والسخرية من الأدب التقليدي وأصحابه، كما ظن ذلك بعض الباحثين⁽³⁾، فقد وصل الديوان إلى العراق واهتم به كثير من الأدباء، ووقف بعضهم إلى جانب ما ورد فيه من آراء جديدة وجرأة في النقد⁽⁴⁾، وصار لأصحابه شهرة في العراق، فاهتمت بعض الصحف والمجلات بنشر مقالات العقاد والمازني وشكري، وأطلقت عليهم الألقاب الفخمة، فالعقاد: أنموذج التطور الجديد في أدب الضاد، وزعيم المدرسة الحديثة في وادي النيل، والمازني: أحد زعماء المذهب الأدبي الجديد في مصر⁽⁵⁾. وتبنت بعض المجلات آراء جماعة الديوان ونادت بها، ورفعت على جهتي غلافها أقوالاً، أخذت من كتابهم، وجعلتها شعارها الذي تسير عليه⁽⁶⁾.

ولا يعني هذا الاهتمام الكبير بالأدباء المجددين ونقدهم أن النقد الأدبي في العراق قام على استيعاب لهذا الاتجاه وتجاربه، فذلك لم يظهر جلياً في تلك المرحلة، وهي تشهد مقدمات التجربة النقدية العراقية التي كانت أسيرة نظرة محددة تقوم على ملاحقة النص الأدبي - الشعري خاصة - لتبحث عن تجاوزه

(1) البصير، ألوان من أدب الثورة العراقية، محاضرة في اتحاد الأدباء العراقيين سلسلة أماسي الاتحاد، بغداد، تموز 1960، ص 76.

(2) ينظر: عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني، الديوان في الأدب والنقد، القاهرة 1921.

(3) عباس توفيق، ص 71.

(4) حيسن أصدر رفائيل بطي الجزء الأول من كتابه (سحر الشعر) عام 1922 ضمن مقالة للعقاد: "الطبع والتقليد في الشعر المصري"، ص 134، وأخرى لعبد الرحمن شكري، "الشعر" ص 216.

(5) تنظر: مجلة الحرية، بغداد، العدد 3-4، تموز 1924.

(6) تنظر: مجلة الوميض، بغداد، العدد 1، تشرين الثاني 1930. وعلوان، ص 401.

القاعدة اللغوية أو العروضية أو الأسلوب الشعري الموروث في الرؤية والبناء. وهو ما أدى إلى أن يكون قسم كبير من تلك المحاولات النقدية ملاحقة تقليدية، تتناول النص الأدبي على نحو مجزأ، تغيب عنه النظرة الشاملة التي تلم أجزاءه.

وفي ظل هذا المستوى الضيق من النقد الذي تجد مبررات تقصيره في الثقافة الأدبية والمعرفية المحدودة التي عرفها أدباء تلك المرحلة، وفي ضعف الأدوات والملكات التي نالها من يتصدى للنقد، كان لابد من أن يأخذ الأدباء العراقيون المبدعون — الشعراء خاصة — دورهم في مسار هذا النقد — على قدر ما تهيأ لهم من وعي وتجربة وثقافة — مبدين تصوراتهم عن نقد الشعر وأساليبه، جاعلين من قدراتهم الإبداعية في نظم الشعر، وما نالوه من شهرة ومكانة في مجتمعهم، منطلقاً يبرر اتجاههم إلى النقد. وبذلك فإنهم لم يكتفوا بكونهم وشعرهم المحور الذي دارت حوله غالباً الكتابات النقدية والمناقشات الأدبية وانحياز الأدباء إلى هذا الشاعر أو ذاك، بل أكدوا مكانتهم في مسيرة النقد العراقي منذ المرحلة الأولى، وبما عكس قناعة كل منهم بدوره في إرساء تقاليده وتدعيم مسيرته، وتلك ميزة يكاد النقد في العراق يختص بها، إذ كان الشعراء العراقيون منذ بدء نهضة الأدب الحديثة هم الأسماء البارزة في ساحة النقد والدراسة الأدبية. ولم يقتصر دورهم على كتابة الشعر ونشره بل تعدوه إلى مناقشة أنفسهم وتجاربهم ومتابعة ما ينشر من أدب وتوجيهه واستقراء مضامينه، وإثارة الجدل والمساجلة، وإثراء الصفحات الأدبية في المجلات والصحف العراقية والعربية بكتاباتهم، وملاحقة التجارب الشعرية الجديدة والإشارة إليها، والتقديم النظري لدواوينهم أو دواوين سواهم، وتأليف الكتب الأدبية وإلقاء المحاضرات وتلك لها آفاق نقدية عالجهما الشعراء العراقيون وأغنوها.

وتبرز في المرحلة الأولى للنقد الأدبي أسماء شعراء عراقيين يمكن عددهم من نقاد تلك المرحلة، يقف في مقدمتهم الزهاوي والرصافي والشبيبي الذين لم تقتصر شهرتهم على الشعر والأدب وحدهما بل امتدت لتشمل السياسة والفكر والممارسة العملية لهما، ومن خلال الإسهام الفاعل في الحياة الاجتماعية. ويبدو دور هؤلاء الشعراء مهماً في نقد مرحلتهم على أكثر من جانب، فلقد كانوا — لاسيما الزهاوي والرصافي — محورياً لمعظم الكتابات النقدية، إذ دارت حول ما كانوا ينشرونه من شعر أطول المساجلات النقدية وأخصبها، وكتبت مقالات

كثيرة، وتباعدت وجهات نظر الأدباء العراقيين بين مقدم للزهاوي على الرصافي، أو غاض من مكانة الأول لصالح الثاني⁽¹⁾ ولم يتوان الشعراء عن المشاركة فيما يدور من جدل نقدي، ليس في ذلك الدائر حول شاعرية كل منهم فحسب بل في كل ما تشتمل عليه ساحة الأدب العراقي من قضايا ومعالجات ووجهات نظر.

وقد أسهمت المجلات والصحف العراقية الصادرة في تلك المرحلة برفد النقد الأدبي وزيادة مساحة تأثيره من خلال تخصيص صفحات أدبية ونقدية ثابتة⁽²⁾. وقد وجد الشعراء بغيتهم في هذه الصحف فنشروا فيها كثيراً من كتاباتهم ومقالاتهم⁽³⁾. ولم يكتف بعضهم بذلك، إذ بادر إلى إصدار صحيفة أو

(1) تنظر مثلاً: جريدة الناشئة الجديدة، الأعداد الصادرة بين 22 كانون الأول 1922. و 2 تشرين الثاني 1923م. وجريدة الفضيلة، العدد الصادر في 24 مايس 1926. وجريدة شط العرب، العدد الصادر في 12 أيلول 1924. وجريدة المفيد، العدد الصادر في 15 أيلول 1924. وجريدة العالم العربي، العدد الصادر في 2 أيلول 1925.

(2) من ذلك جريتنا (العراق) و(الاستقلال) اللتين صدرتا عام 1920، و (العاصمة) و(المفيد) و(الناشئة الجديدة) وصدرت عام 1922م.

(3) نشرت الصحف والمجلات مقالات كثيرة لأبرز شعراء هذه المرحلة، نشير منها إلى :
— مذهبي في الشعر، الزهاوي، مجلة اليقين، بغداد ج 12-13، تشرين أول 1922م.
— نظرة انتقادية في الأدب، الرصافي، جريدة الأمل، بغداد، الأعداد الصادرة بين 8-13 تشرين الثاني 1923م.

— نظرة إجمالية في حياة المتنبّي، الرصافي، جريدة الأمل، بغداد، الأعداد الصادرة بين 9-31 تشرين الأول 1923.

— طبقات الشعراء، الرصافي، جريدة الأمل، بغداد، الأعداد الصادرة في 3-5 كانون الأول 1923.

— الأدب وادعياؤه، الزهاوي، جريدة الاستقلال، 6 كانون الثاني 1924.
— تولد الغناء والشعر، الزهاوي، مجلة المقتطف، القاهرة، العدد 5، ديسمبر 1924م.
— كيف يتطور الأدب، البصير، مجلة المعرض، بغداد، العدد 10 أغسطس 1926.
— النقد الأدبي، البصير، مجلة المرشد، بغداد، الأجزاء 3-9، نيسان - مايس 1927.
— حول النثر والشعر، الزهاوي، جريدة السياسة الأسبوعية، القاهرة، 3 ديسمبر 1927.
— شعراء العراق اليوم غير شعرائه أمس، الجواهري (بتوقيع طرفة)، جريدة العراق، تشرين الثاني 1929.

— شعراء العراق أمس أو الرصافي والزهاوي في الميزان، الجواهري (بتوقيع طرفة)، العراق، 15 تشرين الثاني 1929.

— مطارحات أدبية، البصير، جريدة البلاد، 10 شباط 1930م.

مجلة باسمه، فأصدر الرصافي جريدة (الأمّل) عام 1923، وأصدر الزهاوي مجلة (الإصابة) عام 1926م.

وكان نشاط الشعراء العراقيين واضحاً في مجال إصدار الدواوين الشعرية وتأليف الكتب، فقد ظهر للرصافي كتابه (الأدب العربي ومميزات اللغة العربية في أدوارها المختلفة) عام 1921. وحين أصدر رفائيل بطي كتابه (سحر الشعر) عام 1922، احتوى الجزء الأول والوحيد الذي صدر من هذا الكتاب على مقالات اختارها المؤلف لعدد من الأدباء العرب، من بينهم الزهاوي والرصافي. وصدر في العام ذاته ديوان (الشذرات)، لمحمد مهدي البصير. وأصدر رفائيل بطي كتابه الثاني (الأدب العصري في العراق) عام 1923. وصدر ديوان الزهاوي عام 1924. وشهد عام 1927 صدور ديوان الجواهري (بين الشعور والعاطفة)، بمقدمة كتبها الشاعر علي الشرقي. وصدر عام 1928 ديوان الزهاوي (اللباب)، وكتاب الرصافي (دروس في تاريخ آداب اللغة العربية).

(3)

شهد الأدب والنقد العراقي خلال العقد الرابع من هذا القرن تطوراً ملحوظاً في مسار النقد الأدبي وهو تطور طبيعي في مجتمع بدأت معظم جوانب حياته بالتحرك صوب المستقبل ومفارقة صورتها القديمة. وكان الأدب العراقي قد أخذ يتجاوز مرحلة التكوين، بفعل تطور مشهود لوعي أدباء تلك المرحلة التي اتسمت بظهور أسماء لشعراء جدد كتبوا الشعر والنقد مع شعراء النهضة وواصلوا ذلك بعدهم، كالشرقي والجواهري والبصير والصافي النجفي وسواهم ممن أصبحوا أسماء مهمة في مسيرة الأدب العراقي ونقده. وكانت الظروف الثقافية التي توافرت عليها هذه المرحلة أفضل من سابقتها حيث "ازداد عدد المستفيين ثقافة لا بأس بها، وتعمقت الصلات الثقافية تعمقاً أكبر بين العراق والأقطار الأخرى وخاصة مصر، إذ استقدمت الحكومة العراقية منها أساتذة للتدريس في المعاهد العراقية، وبعثت إليها طلاباً أكثر عدداً، وعني الأدباء عناية واضحة بالدوريات الأدبية، وبصورة خاصة مجلة الرسالة وأبولو"⁽¹⁾.

وبرز الشعر العراقي في هذه المرحلة وهو أكثر حيوية وانفتاحاً في

(1) توفيق، ص 47.

مضمونه ورؤيته واتسم بتعدد أساليب شعرائه، ففي الوقت الذي كان فيه الاتجاه الشعري الذي مثله شعراء النهضة ومن سار على نهجهم لا يزال يملك صوته المؤثر وطاقته الشعرية العالية، كان هناك أكثر من شاعر يكاد يفارق تلك الصورة، باحثاً عن أسلوب شعري يميزه في المضمون واللغة والرؤية⁽¹⁾. ولغة تحرك النقد الأدبي في العراق باتجاه تخطي النمط السائد فيه قبل هذه المرحلة من نقد يقوم على تصويب النص الشعري وملاحقة سقطاته، ولم تعد نماذج الضئيلة تكون اتجاهات قائماً بل أصبحت نماذج ضعيفة وهامشية⁽²⁾ واتضحت ملامح وعي نقدي جديد يقوم على إدراك قيمة العمل النقدي وضرورته لمواكبة النص الأدبي دراسة وتقويماً وتوجيهاً.

ويبدو أن وجود أسماء بارزة لشعراء عراقيين، وعدم ظهور شخصية نقدية مهمة توازي هذه الشخصيات موهبة واهتماماً وانشداداً إلى الحركة الأدبية كان وراء توجه هؤلاء الشعراء الجاد في كتابة النقد في هذه المرحلة وشهد ذلك العقد بضعة مواقف كان لها أثرها في تصاعد النشاط النقدي واهتمام الأدباء العراقيين به. فحين توفي الشاعر أحمد شوقي عام 1932 راح الأدباء يبحثون عن من يستحق لقب أمير الشعراء بعده. ورأى العراقيون منهم أن الوقت قد حان لتصبح الإمارة من نصيب أحد شعراء العراق. وكان طه حسين قد سبقهم إلى هذا القول⁽³⁾.

واشتد النزاع على من يستحقها أهو الزهاوي أم الرصافي؟.. ونشطت حركة النقد، وكتب أنصار كل من الشاعرين المقالات التي تدرس شعرهما، مشيرة إلى حسناته أو عثراته. ولعل الشاعرين كانا في بعض الأحيان وراء تلك المساجلات، يؤججانهما في السر والعلن⁽⁴⁾. ويبدو أن إغراء هذا اللقب وما يمنحه لمن يناله من مكانة وشهرة وراء تبدل نظراتهما إليه، إذ كان كل منهما لا ينظر إلى إمارة شوقي بعين الرضا والاقتناع. فكان الرصافي يقول: "إن

(1) يبرز ذلك في خصوصية الأسلوب الشعري الذي تهيأ لبعض شعراء تلك المرحلة، ومنهم الشرقي والجواهري والرصافي النجفي.

(2) توفيق، ص 71.

(3) ينظر: مطلوب، ص 73.

(4) ينظر: مطلوب، ص 73. يقول المؤلف: "طلعت جريدة (أبو أحمد) للأستاذ عبد القادر

المميز وعلى صفحاتها خبر سفر وفد من أدباء العراق إلى القلوجة لبياع الرصافي بإمارة الشعر. واهتز الزهاوي وتحرك أصحابه، وانفج مؤيدو الرصافي فكانت مساجلات طريفة ومعارك حامية لم تنته إلا يوم ودع الزهاوي الحياة".

الزعامة" إذا أضيفت إلى فرد من الناس فمن البعيد أن يتفق الناس عليه فيه، وأن يعترفوا بها له. وهذا المنتبى مثلاً قد ملأ الدنيا في زمانه وشغلها بشعره، كما قالوا، ومع ذلك لم يعترف له أهل زمانه بزعامته عليهم في الشعر. فالكلام في هذه الزعامة الأدبية الفردية أو الشخصية لا يأتي بنتيجة والجدال فيها لا يصل إلى نهاية⁽¹⁾. وأشار الزهاوي من طرف خفي إلى رفضه أن يكون شوقي أميراً للشعراء، فقال: "كان شوقي شاعر مصر كما لكل قطر شاعر"⁽²⁾. وحين توفي الزهاوي عام 1936 ضعفت تلك المناقشات الأدبية بين أنصار الشعراء، وأصاب النقد شيء من الفتور، لاسيما بعد عزلة الرصافي وابتعاده عن المشاركة في الحياة الأدبية.

وظهر عدد من الشعراء المهمين، نشطوا في كتابة الشعر والنقد، منهم: الشبيبي والشرقي والجواهري والبصير⁽³⁾، وأخذت المجلات والصحف تهتم بنشر ما يصل إليها منهم. وكان الجواهري الوحيد بين هؤلاء الشعراء الذي أصدر عدداً من الصحف، أتيح له أن يعكس من خلالها توجهاته الفكرية

(1) الرصافي، لمن الزعامة الأدبية، مجلة الناقد، لندن، العدد الثالث، أيلول 1988، ص 60

(2) عبد الحميد الرشودي، الزهاوي، دراسات ونصوص، بيروت 1966، ص 65.

(3) من المقالات التي كتبها هؤلاء الشعراء في تلك المرحلة:

— أسلوبنا الكتابي، الجواهري، جريدة العراق، 22 أيار 1931.

— أنا على حقيقتي، الجواهري، جريدة العراق، 21 تشرين أول 1931.

— آراء الأبناء في ديوان الكرخي، الشرقي، جريدة الملا، 18 تشرين الثاني 1933.

— نهضتنا الحديثة، الشبيبي، جريدة الراعي، 10 آب 1934.

— الألواح التاريخية، الشرقي، مجلة الاعتدال، الأعداد 1-6-1934.

— التجديد، الصافي النجفي، جريدة البلاد، 19 شباط 1935.

— البصير يكتب عن كورني، البصير، جريدة الزمان، 4 نيسان 1938.

— أحمد الصافي النجفي بقلمه، الصافي النجفي، جريدة الكلام، الأعداد الصادرة في 12 و 19

و 26 آذار، و 2 نيسان 1938.

— عقيدتي في الغاية من الأدب، البصير، جريدة الكلام، 9 نيسان 1938.

— استفتاء أدبي عن مستوى الأدب العراقي، جواب للصافي النجفي، جريدة الهاتف، العدد

167، كانون الثاني 1939.

— وكان قد صدرت للصافي النجفي ترجمته لرباعيات الخيام، دمشق 1931. وصدر للبصير

كتابه (بعث الشعر الجاهلي) بغداد 1939.

والثقافية⁽¹⁾.

ويبدو أن الحرب العالمية الثانية التي دهمت العالم وانشغال الناس والصحف بشؤونها وأخبارها كانت السبب وراء قلة الحيز الذي أخذ يشغله الأدب ونقده في المجلات والصحف الصادرة أواخر العقد الرابع والنصف الأول من العقد الخامس، فضلاً عن ظروف العراق الداخلية، وما تركته الحرب من تأثير في الجوانب السياسية والاقتصادية والثقافية وما رافق ذلك من أحكام عرفية وتعطيل كثير من الصحف وتشديد الرقابة على النشر.

وقد وعى الأدباء والمتقنون ذلك كله وراحت الحرب ومآسيها تشغل أذهانهم، صاحبت ذلك وفاة الرصافي في نهاية عام 1945، وانقطاع شعراء بارزين منهم: الشبيبي والشرقي إلى السياسة ومسؤولياتها⁽²⁾. ولا يعني ذلك توقف الحركة الأدبية في العراق عن العطاء كلياً، فقد ظهر ديوان الشبيبي عام 1940 بعد طبعه في مصر، وفيه مقدمة كتبها الشاعر، أشار فيها إلى طبيعة هذا الديوان ومواقف صاحبه من الشعر وآفاقه⁽³⁾. وكان الجواهري قد سبقه إلى طبع ديوانه عام 1935⁽⁴⁾. وعاد البصير من باريس عام 1938 يحمل شهادة الدكتوراه في الأدب الفرنسي عن الشاعر الفرنسي (كورني)⁽⁵⁾. وراح

(1) أصبح جريدة (الفرات) عام 1930، و(الانقلاب) عام 1936، أثر الانقلاب العسكري الذي قاده بكر صدقي. وبعد سقوط حكومة الانقلاب غير اسم الجريدة إلى (الرأي العام) وقد عطلت أكثر من مرة، وكان يصدر في أثناء تعطيلها جرائد بأسماء أخرى، باسمه أو اسم غيره (كالثبات) و(الجهاد) و(الأوقات البغدادية) و(الدستور) و(صدى الدستور) و(الجديد) و(العصور). وظلت (الرأي العام) بين تعطيل وإعادة إصدار حتى ما بعد ثورة 14 تموز 1958. ينظر: ديوان الجواهري، الجزء الأول بغداد 1973، ص 15 وما بعدها.

(2) استوزر الشبيبي أكثر من مرة بين عامي 1941 و1948. أما الشرقي فكان عضواً في مجلس الأعيان عام 1947، واختير وزيراً للدولة عدة مرات بين عام 1949 حتى عام 1958.

(3) ينظر: ديوان الشبيبي، القاهرة، 1940، للمقدمة.

(4) صدر الديوان في النجف عن مطبعة الغري.

(5) ينظر: منعم حميد حسن، محمد مهدي البصير شاعراً، بغداد 1980، ص 69.

ومن كتابات البصير في هذه المرحلة:

— يوميات البصير، جريدة الساعة، مجموعة يوميات ابتداء من 3 كانون الأول 1944.

— أبو فراس الحمداني، جريدة البلاد، 30 كانون الثاني 1945.

— فولتير كاتب قصصي، مجلة عالم الغد، للعدد 4 و5 في كانون الثاني وشباط 1945.

ينشر دراساته الأدبية والنقدية المتنوعة. وبرزت أسماء شعرية جديدة واصلت بدأب واضح الكتابة في الصحف والمجلات العراقية والعربية، منهم: إبراهيم الواصل⁽¹⁾.

(4)

اتسمت مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية بتغيرات حاسمة على المستوى العالمي، بانهيار القوى الاستعمارية القديمة التي أنهكتها الحرب، وارتفاع صوت الشعوب المستعمرة منادياً بالتححرر والاستقلال، واشتدت الدعوة إلى الديمقراطية واحترام حقوق الإنسان. وكان لهذا كله أصدأؤه على الصعيد الداخلي، حيث أتيح لبعض الممارسات أن تجد مكاناً لها في آفاق الحياة السياسية والثقافية، تمثلت في حرية النشر وتأسيس الصحف وإنشاء الأحزاب السياسية على نحو علني.

وفي هذا الجو الجديد كان لابد أن تأخذ الثقافة مسارها المغاير لما كانت عليه خلال الحرب، وأن تبرز في أوساطها فئات جديدة من المثقفين الذين "فتحوا عيونهم على الحياة، والحرب تغير تغييراً عميقاً المجتمع الذي ألفوه، وتفتح لهم في الوقت نفسه آفاقاً واسعة من الفكر الإنساني والمعرفة العميقة، وتوثق من صلاتهم بالعالم الخارجي الذي كان يتغير حولهم هو الآخر على نحو سريع"⁽²⁾. وأخذ الأدب يتحرك بحبوية الروح الجديدة التي بدأت تتغلغل في ثناياه مفضية به إلى نقلاات تغير صورة السائد منه على نحو غير متوقع بفعل إنجازات تاريخية جديدة، لم تشهداها ساحة الأدب وحده بل امتدت إلى معظم مجالات الإبداع سواء في الرسم أو النحت أو الموسيقى. وهكذا "شهدت أواخر الأربعينات طلائع نتاجات الجيل الجديد الذي اصطلح على تسميته في الحياة

— شاعر الفرسان وفارس الشعراء، مجلة عالم الغد، العدد 7 و 8 في آذار 1945.

— نهضة فرنسا الحديثة، مجلة عالم الغد، العدد 22، تشرين أول 1945.

— أدبنا العاطفي، مجلة المعلم الجديد، بغداد، العدد 3، مايس 1945.

— التصوير في شعر البحري، المعلم الجديد، العدد 9، تشرين الثاني 1945.

(1) ينظر: حميد المطبعي، الشيخ إبراهيم الواصل، بغداد 1988، ص 71، وما بعدها. وما كتبه الواصل في هذه المرحلة:

— الاتجاه الحديث في الأدب المصري، مجلة الدليل، النجف، العدد 51، تشرين أول 1946.

— وصف الطبيعة في الشعر، الدليل، العدد 2، تشرين الثاني 1946.

(2) عبد الإله أحمد، الأدب القصصي في العراق، بغداد 1977، 2: 10.

الأدبية في العراق بجيل الخمسينات والذي قدر لبعض أفراده أن يحققوا إنجازات مهمة في الحياة الأدبية⁽¹⁾ بانفتاح أدبهم على مستويات من الأداء الحديث الذي يعي صورة العصر ويتمثل روحه في الدعوة إلى الثورة والتغيير.

وفي الشعر، شهدت هذه المرحلة ظهور حركة شعرية، تحاول تخطي الأساليب الشعرية السائدة من خلال البحث عن صيغة تعبير شعري جديدة تتمثل وعي جيل الشباب وتجاربه وتستجيب للتغيرات الواسعة التي حملتها مرحلة ما بعد الحرب وتتبنى تنامي النزوع إلى التحرر بوجه عام⁽²⁾. وهكذا ولد الشعر الحر على أيدي نخبة من الشباب ذوي الثقافة الجامعية أو الشخصية الجيدة والوعي الفكري الجاد الذي دعمته منحدرات اجتماعية متقاربة، والرغبة في صنع تجربة إبداعية نوعية تتصل بعصرها وتتواصل مع وعي التجديد الذي استوعبه الإبداع الشعري الموروث، قبل عصور توقفه عند تقليدية جامدة. وكان عام 1947 حاسماً في بدء شعراء التجربة الجديدة بتقديمها إلى الآخرين. فقد أصدرت الشاعرة نازك الملائكة في أواسط ذلك العام ديوانها الأول (عاشقة الليل) وأصدر الشاعر بدر شاكر السياب ديوانه (أزهار ذابلة) في نهاية العام نفسه. وقدمت هذان الديوانان نواة الاتجاه الشعري الجديد الذي تلقفه كثير من الشعراء الشباب في العراق⁽³⁾.

(1) المصدر نفسه، 2: 9.

(2) يوسف الصائغ، الشعر الحر في العراق، بغداد 1978، ص 129. ويقول البياتي: هناك مؤثرات ثقافية واجتماعية وحضارية أصابت العراق بعد الحرب، فكانت تصلنا كتب مترجمة أو غير مترجمة. وقامت حركة فنية ببغداد، أضف إلى ذلك أن المدرسة الرومانسية في الشعر العربي في ذلك الوقت كانت قد أفلست، لأن الواقع الاجتماعي في العالم العربي كان قد أخذ يتحرك وينكسر بتأثير الحرب العالمية الثانية. وكنا نشعر أن القوالب التقليدية للشعر... لم تعد صالحة، الثورة لا تخمد أبداً، مجلة شعر، بيروت، العدد 37، شتاء 1968، ص 63.

(3) صدرت عام 1950 مجموعة البياتي (ملائكة وشياطين) وشائل طاقة (المساء الأخير) وصالح جواد الطعمة (ظلال الغيوم) ويوسف عز الدين (في ضمير الزمن) وصدرت عام 1951 مجموعة بلند الحيدري (أغاني المدينة الميئة).

وكان حسين مردان قد أصدر مجموعته الأولى (قصائد عارية) عام 1949، ومع أنها لم تكن من الشعر الحر إلا أنها عادت لتجاهاً شعرياً جديداً أثار ضجة وعرض الشاعر إلى مصابرة ديوانه ومحاكمته، واتهام بعض الألباء والدارسين له بمجافاة الأخلاق. وقد كتبت في الرد على الشاعر أو الانتصار لشعره مقالات كثيرة. ينظر: عباس توفيق، ص 20 وما بعدها.

وكان النقد الأدبي خلال المرحلة التي سبقت ظهور الشعر الحر يمر بمراحل من النشاط والركود تبعاً لمستجدات الواقع السياسي والثقافي واهتمام الأدباء بالنتاج الأدبي الذي يقدم، أو غضهم الطرف عنه. وقد ظهرت بعض المؤلفات الأدبية التي يمكن عدّها محاولات لنقد الشعر العراقي الحديث ودراسته، ولكنها كانت تميل في الغالب إلى التصنيف والتبويب والتعريف بالأدب العراقي وأبرز أدبائه أكثر مما هي دراسات نقدية ناضجة⁽¹⁾.

وكان ظهور الشعر الحر على أيدي مجموعة من الشباب المثقفين الذين نافحوا عنه ببسالة فرضت أسماءهم وقصائدهم — بما تمثله من حداثة ووعي بحسب لأصحابها — سبباً كافياً لأن يلج النقد الأدبي مرحلة جديدة تستجيب لواقع أدبي بدأت اتجاهاته بالتميز، تبعاً لطبيعة الاقتراب من هذه التجربة لمناصرتها أو مجافاتها والوقوف لها حد الاتهام، فضلاً عن تجلي الموقف النقدي الذي يتبنى هذا الفكر السياسي أو ذاك، ليعكس مفاهيمه على الأدب.

وكان على شعراء هذه التجربة أن يضعوا إبداعهم الشعري ورؤيتهم النقدية في خضم هذا الصراع الذي يخوضه الشعر الجديد، ولذلك راحوا يساقون ما قدموه من قصائد حرة بتنظير نقدي، ظهر في مقالات نشرها في الصحف والمجلات، أو مقابلات أجريت معهم⁽²⁾. وفي مقدمات دواوين

(1) منها: دراسات أدبية لغالب الناهي، بغداد، 1954، وخواطر في الأدب والنقد لفؤاد الوندائي، بغداد 1955، وآراء في الشعر والقصة لخضر الولي، بغداد 1956، وشعراء الثورة العراقية أثناء الاحتلال البريطاني لخضر العباسي، بغداد 1957.

(2) من الدراسات والمقالات التي كتبها خلال هذه المرحلة:

- مشكلة اللغة العربية، شائل طاقة، جريدة الفجر، بغداد، 21 تموز 1950.
- أساليب التكرار في الشعر، نازك، مجلة الأديب، بيروت، الجزء 5، مايس 1952.
- ت.س. إليوت، دراسة أدبية، السياب، جريدة الجهاد، بغداد، 28 حزيران 1952.
- في جنة عبقر، شائل، مجلة الثقافة، القاهرة، الأعداد 703-705، حزيران — تموز — آب 1952.

- النزعة الإنسانية. في الأدب، نازك، مجلة الآداب، بيروت، العدد 3، آذار 1953.
- مزلق النقد المعاصر، نازك، مجلة الأديب، الجزء 5، مايس 1953.
- الشعر والمجتمع، نازك، مجلة الأديب، الجزء 7، تموز 1953.
- حركة الشعر الحر في العراق، مجلة الأديب، الجزء 1، كانون الثاني 1954.
- الشعر والموت، نازك، مجلة الآداب، العدد 7، تموز 1954.
- الامتحان الذي يمر به الشعراء في العراق، السياب، جريدة الأخبار، بغداد، 27 كانون الثاني 1956.

بعضهم⁽¹⁾). وفي البحوث والدراسات التي قدموها إلى مؤتمرات أدبية شاركوا فيها⁽²⁾. وأصدر بعضهم كتاباً في النقد أو الترجمة⁽³⁾ وأسهموا في الحوار الذي أجرته بعض الصحف والمجلات عن الأدب العربي والعراقي في مرحلته الجديدة⁽⁴⁾. وواصل الشعراء العراقيون الآخرون كتابة شعرهم على الطريقة الموروثة، ولم يهملوا كتابة النقد والدراسة الأدبية⁽⁵⁾. وظهر لبعضهم كتاب أو

— القارئ العراقي والثقافة، شانل، جريدة الأخبار، 3 شباط 1956.
— رسالة من شاعر إلى رسام، مردان، جريدة الأخبار، 2 آذار 1956.
— حول رسالة من شاعر إلى رسام، السياب، الأخبار، 20 نيسان 1956.
— نقد النتاج الجديد، مجموعة (طبية) لعبد الرزاق عبدالواحد، علي الحلي، مجلة الآداب، العدد 9، أيلول 1956.

— الشعر العراقي والوزن، مردان، جريدة الأخبار، 17 كانون الثاني 1957.
— تجربة الشعر الحر في العراق، السياب، جريدة الحرية، 19 حزيران، 1957.
— نزار قباني، مردان، جريدة الأخبار، 9 شباط 1958.
— إيليا أبو ماضي في الجداول، نازك، مجلة الآداب، للقاهرة، العدد 12 مارس 1959.
⁽¹⁾ كتبت نازك مقدمة مهمة لديوانها الثاني (شظايا ورماد) عام 1949، وفعل السياب مثلاً في ديوانه الثاني (أساطير) 1950، وشانل طاقة في ديوانه الأول (المساء الأخير) 1950.

⁽²⁾ اختير السياب مع نازك والأثري ليكونوا وفد العراق الرسمي إلى مؤتمر الأبناء العرب الذي انعقد في دمشق في أيلول 1957، وأسهم السياب فيه بمحاضرة حول (وسائل تعريف العرب بنتائجهم الأدبي الحديث).

⁽³⁾ أصدر حسين مردان كتابه (مقالات في النقد الأدبي) بغداد 1955، وأصدر السياب (قصائد مختارة من الشعر العالمي الحديث) بغداد 1955.

⁽⁴⁾ أجرت جريدة الأخبار استفتاء حول (الوسائل المقترحة لبعث النشاط في الحركة الأدبية في العراق، وشارك عدد من الأبناء العراقيين، من بينهم : حسين مردان، وبلند الحيدري، العدد الصادر في 17 شباط 1956. والسياب، العدد الصادر في 24 شباط 1956. والسياب، العدد الصادر في 24 شباط 1956. وشارك السياب والبياتي في استفتاء مجلة السينما حول (الشعر القديم والشعر الجديد). ينظر العدد 42، 9 تموز 1956. وشارك البياتي في استفتاء مجلة الآداب (حول الشعر العربي بين التقييد والتحرير) ينظر: العدد 8 آب 1953.

⁽⁵⁾ من المقالات التي كتبها بعضهم:
— صوز من الشعر الحديث في العراق، لولائي، مجلة رسالة، القاهرة، العدد 871، 13 مارس 1950.

— جولة في الشعر العراقي الحديث، البصير، مجلة دار المعلمين، العدد 1، حزيران، 1951.
— الشيخ الشبيبي يتحدث عن الرصافي، جريدة أخبار الساعة، بغداد، 16 آذار 1953.

ديوان شعر، وإن جاء ذلك متأخراً⁽¹⁾.

(5)

كانت ثورة 14 تموز عام 1958 نقطة تحول في تاريخ العراق، ليش لأنها أحدثت في الحياة السياسية نقلة حاسمة من نظام ملكي إلى آخر جمهوري، بل لأنها كانت بدء تاريخ جديد في حياة العراقيين بعد مرحلة طويلة من تسلط الحكومات التي تتقاد لأمره الأجنبي ورغباته، وتقطع أواصر صلتها بالشعب ومطالبه. وقد أحدثت هذه الثورة تغييرات واضحة في الواقع السياسي والاجتماعي، ونقلت الفكر والثقافة إلى مستويات جديدة من النضج والتطور.

وكان على الأدب العراقي أن يتجه الوجهة التي شرعت الثورة الأبواب إليها، ليصبح وسيلة ثورية في التغيير والبناء وليعبر عن صلة واقعية بمجتمعه وجماهيره، عمق ذلك ظهور جيل نشط من الأدباء والمتقنين الذين امتلكوا ثقافة ناضجة وحساً وطنياً عالياً، وأتيح لهم أن يقودوا الحركة الأدبية باتجاهات تخدم الثورة ومسيرتها.

وكانت الحركة الأدبية — متمثلة روح الثورة — قد نشطت على نحو كبير إذ ظهرت الصحف والمجلات الجديدة، واختص بعضها بشؤون الثقافة والأدب⁽²⁾.

ونشطت الصحافة الوطنية وتأسست المنظمات والاتحادات الجماهيرية، وصار للأدباء العراقيين اتحادهم الذي ينظم نشاطاتهم الأدبية ويهتم بإصدار نتائجهم في مختلف مجالات الإبداع وينظم الأماسي والندوات⁽³⁾. وظهرت

— الرصافي بين تاريخ الأدب وتاريخ السياسة، اللواتي، مجلة الآداب، بيروت، العدد 8، آب 1953.

— الثورة العراقية، وأثرها في الشعر، اللواتي، جريدة الرأي العام، 1 تموز 1954.

— بين شوقي وحافظ، البصير، مجلة الأستاذ، بغداد، العدد 5، مايس 1955.

— موازنة بين حافظ وشوقي، البصير، مجلة الأستاذ، العدد 5، مايس، 1956.

(1) طبع كتاب الرصافي (آراء بين أبي العلاء المعري) بغداد 1955، وصدر للشرقي ديوانه الأول (عواطف وعواصف) بغداد 1953.

(2) منها: جريدة الجمهورية التي أصدرت ملحقاً أدبياً أسبوعياً، ومجلة المثقف، ومجلة الفكر، ومجلة الأنبياء العراقي.

(3) تنظر: سلسلة أماسي الاتحاد التي أصدرتها لجنة الأماسي والندوات في اتحاد الأدباء العراقيين.

دراسات أدبية مهمة، سواء ماكان منها عربياً أم أجنبياً مترجماً، ونشرت بعض الدراسات الأدبية والنقدية العراقية. وكان عدد مهم من الدارسين العراقيين في الخارج قد عادوا، وأتيح لهم تدريس الأدب الحديث في كليات العراق ومعاهده، وأصبح النقد الأدبي درساً في أقسام اللغة العربية⁽¹⁾.

ويبدو أن الثورة كانت من قوة الفعل والاندفاع ماجعل كثيراً من الأدباء والمتقنين غير قادرين على مواكبتها كلياً أو اللحاق بحركتها المتسارعة، حتى لاح الأمر وكأنها قد "أذهلت" لأسباب عديدة - المتقنين عامة والفنانين والأدباء والشعراء بوجه خاص فبدأ وكأنهم تخلفوا عن استيعابها والتعبير عنها⁽²⁾. وقاد هذا الوضع الأدباء إلى مراجعة مواقفهم من الثورة ودورهم فيها، والكيفية التي يتاح لهم فيها التواصل معها⁽³⁾.

وأسهم معظم الشعراء العراقيين، باتجاهاتهم الأدبية والفكرية المختلفة بدعم الحركة الأدبية والنقدية، ورفدها بما يتبنى فكر الثورة وشعاراتها من المقالات والدراسات، وتوزعتهم اتجاهات نقدية وفكرية متعددة. ففي الوقت الذي نادى فيه بعضهم بالمناهج الواقعية والواقعية الاشتراكية انطلق آخرون من الفكر القومي وأسسوه، داعين إلى ضرورة تبنيه أساساً لمسيرة أدبية جديدة. ونادى قسم منهم بمنهج أو سواه من مناهج الدراسة الأدبية كالمنهج التاريخي أو الفني.

غير أن ذلك لم يأخذ بيد الحركة النقدية في العراق باتجاه التبلور في تيارات محددة الملامح والسمات، فكانت إشارات الأدباء والنقاد في معظمها إشارات عامة تعكس تبنياً محدوداً لهذا المنهج أو ذاك⁽⁴⁾.

(1) ويشير الدكتور علي جواد الطاهر إلى أن درس النقد الأدبي دخل مناهج الدراسة الثانوية أيضاً وذلك بعد ثورة تموز 1958، حيث جرى تغيير حثري في المناهج، ينظر: مقدمة في النقد الأدبي، ص 5.

(2) يوسف الصائغ، ص 236.

(3) عقد اتحاد الأدباء العراقيين أمسية خاصة لمناقشة موضوع (لبناء والثورة) في 14 مايس 1959. وقد تضمنت الأمسية محاضرة للدكتور صلاح خالص عن دور الأدب في عصر الثورة، ثم جرى نقاش وتعليق طرح فيه كثير من الأدباء العراقيين تصورهم لهذه القضية. وكان من المشاركين فيه الشاعر عبد الوهاب البياتي، والشاعر حسين مردان. تنظر: مجلة الفكر، بغداد، العدد 9 - 10 آذار - نيسان 1959، ص 117، ومابعدها.

(4) ينظر: عبد الإله أحمد، 2: 34. والصائغ، ص 125، ومن نشاطات الشعراء الأدبية في هذه المرحلة صدور الكتب التالية:

وإذ اهتم معظم الشعراء بالكتابة في موضوعات أدبية متنوعة في مضمونها واختيارها للعصر الذي تدرسه أو الشاعر الذي تهتم بشعره، أولى أصحاب الشعر الحر أكثر عنايتهم لترسيخ دعائم تجربتهم الشعرية الجديدة وتواصلوا مع الدراسات النقدية التي جعلت من الشعر الحر موضع اهتمامها⁽¹⁾. وكان صدور كتاب الشاعرة نازك الملائكة (قضايا الشعر المعاصر) عام 1962⁽²⁾، تنويعاً لوعي الشعراء الرواد بأهمية دورهم النقدي في تقويم تجربة الشعر الحر بعد أن أتيح لها أن تصبح اتجاهًا شعرياً بارزاً، كثر أنصاره وتضاعف عدد الشعراء الذين يكتبونه.

وقد أثار هذا الكتاب جدلاً كبيراً، ليس بين أنصار هذا الشعر والرافضين له، أولئك الذين أكدوا ضعف هذا الشعر ومجافاته للموروث، ولكن بين أنصاره أنفسهم أيضاً، لاسيما الذين نظروا إلى كتاب نازك هذا وما تضمنه من أفكار نقدية على أنه ارتداد عن الحركة ونكوص عن التواصل معها، بعد أن كانت نازك من أجراً روادها والمنادين بها في مقدمة ديوانها (شظايا ورماد)⁽³⁾.

-
- أدب المغاربة والأنلسيين، الشيببي، القاهرة 1960.
 - الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر، الوائلي، بغداد 1961.
 - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، بيروت 1962.
 - أما الدراسات والمقالات التي كتبها الشعراء، فنذكر منها:
 - الالتزام والالتزام في الأدب العربي الحديث، السياب، مؤتمر روما للأدب العربي عام 1961.
 - خواطر في الشعر العراقي الحديث، بلند الحيدري، مجلة الأديب العراقي، بغداد، العدد 1، كانون الثاني — شباط 1962.
 - قصيدة النثر، نازك الملائكة، مجلة الآداب، العدد 4، نيسان 1962.
 - الشعر والشعراء في العراق الحديث، السياب، جريدة الأيام، بغداد، 25 تشرين الأول 1962.
 - نحو التزام في الأدب العربي، شائل طاقة، مجلة الكتاب، بغداد، العدد 1، كانون الثاني 1963.
 - (1) مثل كتاب محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، القاهرة، 1964، وكتاب إحسان عباس، عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، بيروت، 1955.
 - (2) أصل الكتاب مجموعة دراسات نشرتها الشاعرة بين عامي 1952 و1962 في مجلتي الأديب والآداب. ينظر: عبد الرضا علي، نازك الملائكة الناقدة، ص 285.
 - (3) مما قالته في تلك المقدمة: "إن الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف ابن يبيقي من الأساليب القديمة شيئاً، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستزعزع قواعدها جميعاً" شظايا ورماد، بغداد 1949، ص 17.

وحاولت نازك تبرير موقفها الجديد وإيضاحه وأتاح ذلك سجلاً نقدياً مع ما كتب عن تجربة الشعر الحر وفيها⁽¹⁾.

(6)

شهد العقد السابع ظرفاً عربياً وعراقياً شديداً الوطأة في ظل سيادة روح التسلط والعزلة عن الجماهير والتخبط في الموقف والقرار وغياب الديمقراطية، لينتهي ذلك كله إلى هزيمة حزيران عام 1967.

وكانت أوضاع العراق بعيد ثورة الرابع عشر من تموز عام 1958 قد دخلت في متاهة الصراعات وضياع آمال الجماهير بثورتها، وسيادة النفس التشاؤمي والتمزق في الصف الوطني، ثم السعي إلى تصحيح مسار الثورة عام 1963، والانحراف الذي أصابها مرة أخرى، وظهور نمط من السلطة التي لا تمتلك مرممات أو ملامح يمكن التوقف عندها، واعتمادها القسوة وتعطيل الممارسة الديمقراطية وسيلة لتثبيت كيانها الضعيف.

وكان لذلك كله أثره في الواقع الثقافي والاجتماعي للعراق، حيث أدى إلى ظهور نزعات غريبة وإشاعة الفكر الانهزامي وروح التشاؤم في نفوس الطليعة الشعبية المتضخمة، فجاءت طموحها في ثورة وطنية تحقق أمانها قد تبدد كلياً، وفرصتها في المشاركة الفاعلة ببناء الوطن تقلت من بين يديها. فكان ذلك مبرراً لها للانغماس في ملاحقة الفلسفات الغربية، لاسيما تلك التي تعلي من شأن الذات، ومنها الوجودية التي ردد بعض المثقفين والأدباء أفكارها بكثير من السطحية والاضطراب.

وقد عكس الأدب العراقي بصدق صورة مرحلته هذه، فشاعت فيه سمات تلك النزعات التي تعتمل في نفس الأديب من إحساس متضخم بالغربة واليأس دفع به إلى الغموض والإبهام فيما يكتبه، تطمينا منه لذاتية متعالية لا تجد في محيطها ما يبرر تواصلها معه، ولذلك فهو ينفصل عن مجتمعه، وليس له من غاية فيما يكتبه أكثر من إشباع فرديته وغروره⁽²⁾. وشعوراً من أدباء هذه

(1) ينظر: عبد الله محمود الغدامي، الشعر الحر والموقف النقدي حول آراء نازك الملائكة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جدة، المجلد 1، 1981.

(2) لمزيد من الاطلاع على طبيعة أدب هذه المرحلة، ينظر: طراد الكبيسي، شعر الشباب العراقي المعاصر، مجلة الكلمة، للنجف، العدد 3، آذار، 1970، وعبد الجبار عباس، حوار حول شعر الستينات، مجلة الكلمة، للنجف، العدد 5، مايس، 1970. وعادل عبد

المرحلة بالضيق الذي يحاصرهم وخشيتهم من مد الأصابع لتشير إلى المتسبب الأساس فيما وصلت إليه الأحوال السياسية والثقافية من تمزق، وهو السلطة الحاكمة بتوجهاتها وأساليبها راح أدباء هذه المرحلة يهاجمون على نحو تدميري كل المنجزات الأدبية التي وقعت تحت أيديهم، وتتصل بعضهم من القيم الموروثة وطالبوا بتجاوزها والتخلص من آسارها بحثاً عن نمط مناسب من القيم والقناعات.

وإذا نظرنا إلى التجربة الشعرية الجادة التي أقام دعائمها رواد الشعر الحر قال بعضهم بتخلفها عما يطمح إليه من تجديد، في محاولة لنسف منجزات أولئك الشعراء⁽¹⁾.

وكانت الحركة النقدية مجالاً حيويًا لصراع فكري وأدبي متعدد الجوانب بين أجيال أدبية مختلفة، إذ واصل بعض شعراء الشطرين — من الجيل الذي أسهم في الكتابة قبل ظهور الشعر الحر — كتابة الدراسات والمقالات النقدية فضلاً عن نظم الشعر⁽²⁾. وأسهم رواد الشعر الحر بكتابة المقالات والدراسات، وأخذوا يؤرخون لتجربتهم التي اكتملت سماتها، لاسيما بعد أن

الجبار، أضواء على واقع الستينات الشعري، مجلة الأقلام، بغداد، العدد 4، كانون الثاني 1970. وجبرا إبراهيم جبرا، وملاحظات حول شعر الستينات في العراق، مجلة الكلمة، النجف، العدد 4، 1970، ص 55 وما بعدها.

(1) يقول فاضل العزاوي وهو أحد شعراء الجيل الذي سمي جيلي الستينات: "لقد انتهى الجيل القديم سواء في الشعر أو القصة، وعلينا أن نحاول اليوم من جديد إعادة بناء أسسنا الفكرية وتطلعاتنا الأدبية عبر فهم فلسفي أصيل ومعاناة حضارية تستطيع تفجير الطاقة الموجودة في دمائنا وحين يقوم تجربة الجيل السابق يرى أنها لم تكن سوى محاولة رومانتيكية بدائية سانحة لتجاوز ثقل مئات السنين من الشعر الخطابي الذي لم يعد قادراً على مواصلة الحياة في هذا العالم الديناميكي، "جريدة المنار، عدد المنار الأسبوعي الصادر في 18 أيلول 1965، ص 15.

(2) من الكتب التي صدرت خلال هذه المرحلة:
— لغة الشعر العراقي في القرن التاسع عشر، اللواتي، بغداد 1965.
— سوانح، الجزء الأول، البصير، بغداد 1967.
أما المقالات، فنذكر للواتي، منها:

— ابن حمديس شاعر الألم، مجلة المناهل، العدد 8-10، تشرين الثاني 1963.
— صور من الهجاء في الشعر العربي، المناهل، العدد 13، كانون الأول 1963.
— محنة الأديب العربي، المناهل، العدد 20، كانون الثاني 1964.
— من لقيط إلى اليازجي، مجلة البلاغ، العدد 7، تموز 1967.

هدأت أصوات الرافضين لها من الأجيال السابقة⁽¹⁾.

وظهرت في هذه المرحلة أسماء شعرية كثيرة، ومن مراحل زمنية مختلفة. وكان ذلك مدعاة لبحث الأدباء والنقاد عما يمكن أن يؤلف بينهم ليكونوا اتجاهًا خاصًا أو تجمعًا محددًا. وحين لم يكن ذلك ممكنًا مال فريق إلى تقسيم الأدباء أجيالاً، فظهرت تسميات مثل: (جيل الخمسينات) و(جيل الستينات).

ولعل تقسيم الشعراء أجيالاً على أساس أن لكل عقد من السنين جيلاً يمثلُه — مسألة لا تملك مبررات موضوعية مقنعة على مستوى دراسة الشعر وتطوره، إذ أن تداخل أجيال الشعراء وتواصلها لا يتوقف عند حد زمني تمثله عشر سنين أو أكثر. وربما لا يقدم ذلك إلا صيغة من الرصد التاريخي، تلاحق ما يبرز في مجالات الإبداع من ملامح جديدة تضاف إلى ما سبقها، ولكنها لا تحدد تميزاً كاملاً لهذا الجيل أو ذاك. ويبدو أن هذه التسمية من نتاج هذه المرحلة — العقد السابع — إذ لم يقل بها قبل ذلك أحد من الأدباء، فليس هناك من جيل من سموا جيل (الأربعينات) أو (الثلاثينات). ولعلنا نجد سبباً لظهورها في هذه المرحلة بما قدمه الجيل المبدع في المرحلة السابقة الذي سمي جيل الخمسينيات وهو جيل الريادة في الشعر، والعطاء المتطور في الرواية والقصة والمسرح والرسم والموسيقى، وهو ما خلق منه ظاهرة فاعلة في الحياة الثقافية، فرضت سطوتها على مساحة الإبداع في العراق حتى وقتنا الراهن، فكانت تسمية أولئك المبدعين بجيل (الخمسينات) سمة تميز لهم.

ثم أمسى ذلك تقليداً في المراحل اللاحقة، من دون أن يكون لكل جيل سمات متكاملة يختص بها كلياً.

وكان بين الشعراء الذين برزوا في هذه المرحلة عدد ممن بدأوا النشر في مرحلة مقاربة لرواد الشعر الحر، واستمروا معهم. ولم يتح لأسمائهم أن تحتل مكانة مهمة في تلك المرحلة لأسباب، بعضها سياسي، وبعضها متعلق بطبيعة التجربة الشعرية التي نضجت في مراحل لاحقة، ومن هؤلاء الشعراء: علي

(1) مما نشر لبعضهم في هذه المرحلة:

— رسالة ثقافية، السياب، مجلة حوار، بيروت، العدد 6 أيلول — تشرين الأول 1963.
— رسالة إلى الشاعر العربي الناشئ، نازك، الأقلام، العدد 1، أيلول 1964.
— بدر شاكر السياب الزاهب كالمطر، بلند الحيدري، مجلة الأنبياء، العدد 2، شباط، 1965.
— الأدب والغزو الفكري، نازك، الأدب، العدد 3، آذار، 1965.
— حول موقف من الشعر الحر، نازك، الأقلام، العدد 11، تموز 1966.

الحلي وعبد الرزاق عبد الواحد ومحمد جميل شلش وسعدي يوسف وزكي الجابر وشفيق الكمالي وراضي مهدي السعيد ويوسف الصائغ وآخرون.

(7)

كان قيام ثورة 17 تموز عام 1968 إيذاناً بآمال ومنجزات جديدة في حياة الأدب العراقي بعد مرحلة من الانغلاق والغربة والتخريب.

وكانت الإجراءات الأولى للثورة وقراراتها الحاسمة، بما يدعم انتماءها الجماهيري، عامل تواصل حيوي مع فئات الشعب كلها ومنها المثقفون الذين توافرت أمامهم فرص حياة جديدة، وصار بمقدورهم إنجاز مشاريعهم الأدبية بمساحة تأثير أكبر بعد أن تنفسوا هواءً نقياً جديداً، في ظل الثورة التي فتحت عيون العراقيين على آفاق حاضر ومستقبل تبنيهما طاقاتهم الخلاقة، وشرعت الثورة في إعادة بناء الثقافة علي أسس جديدة، وأتيح للأدباء أن يعيدوا إنشاء اتحادهم، وأن يصدروا صحفاً ومجلات، تخصص بعضها في الثقافة والأدب⁽¹⁾. ونشطت حركة نشر النتاج الأدبي العراقي، وواكبت ذلك حركة نقدية تدعو إلى مرحلة جديدة في الأدب ونقده.

وظهر دور الجيل الذي أطلقت عليه تسمية (جيل الستينات) مؤثراً في أدب هذه المرحلة ونقدها، فعلى مستوى الإبداع الأدبي – الشعري خاصة – أتقن معظم هؤلاء الشعراء التجربة الإبداعية المعاصرة، بعد أن وعوا تجربة الرواد وتعمقت في نفوسهم وتجاربهم. وكان طريق الاطلاع على التجارب الشعرية الأخرى – عربية وعالمية – ميسوراً لهم أكثر مما كان لمن سبقهم. كما أن لهم من سعة مجالات النشر وتعدد ما مكنهم من تقديم تجاربهم في أول مراحلها جدة وسخونة⁽²⁾..

وتواصل الشعراء العراقيون مع حركة النقد العربي ورفضوها بما تهيأ لهم من وعي وتجربة. ويلاحظ على ساحة النقد في هذه المرحلة أنها تكاد تخلو من أصوات الشعراء من الأجيال التي سبقت رواد الشعر الحر، بعد وفاة

(1) أعاد اتحاد الأدباء العراقيين إصدار مجلة (الأسبب العراقي) باسم (الأسبب المعاصر) ومن المجلات الثقافية التي صدرت في هذه المرحلة (المثقف) و(المثقف العربي) و(الكلمة) و(شعر 1969)، فضلاً عن استمرار صدور مجلة (الأقلام).

(2) علي حديد حسين "وهج الماضي في ذاكرة الشاعر" مجلة الأقلام، بغداد، العدد 10، تشرين الأول 1988، ص 105.

بعضهم⁽¹⁾) وانقطاع الآخرين عن كتابة النقد إلى تأليف الدراسات التي تهتم بتاريخ الأدب وشعرائه⁽²⁾). ويصح هذا الحكم على بعض رواد الشعر الحر أيضاً⁽³⁾.

وتهيأ للأجيال الشعرية التالية أن تتصدى لكتابة النقد الأدبي وتنشط فيه، مقدمة رؤيتها التي تعكس وعيها والقناعات الجديدة التي توافرت عليها. وقد سعى بعض شعراء هذه المرحلة ممن سموا بالسستينيين إلى البحث عن ملامح تجربة شعرية تناسب وعي جيلهم ومرحلته، منطلقين من مبررات التجاوز لما هو سائد من تجارب شعرية سبقتهم. وقد ظهر ذلك في (البيان الشعري) الذي أصدره أربعة منهم عام 1969.⁽⁴⁾ وأثار هذا البيان ردود فعل مختلفة، وأسهم في مناقشته كثير من الشعراء والنقاد، هاجمه بعضهم من منطلقات رؤية مختلفة، ونظر بعضهم إليه بعين ناقدة متفحصة⁽⁵⁾. وأياً كانت الأفكار التي تضمنها هذا البيان، ومدى جدية الشعراء الموقعين عليه وإيمانهم بما ورد فيه، كان عامل حركة حيوية لمسار النقد العراقي في مرحلته تلك، لاسيما بعد أن ترددت أصداؤه في بعض الأقطار العربية الأخرى⁽⁶⁾.

(1) توفي الشيببي عام 1965 وللشوقي عام 1964، والبصير عام 1972، والصافي للنجفي عام 1977.

(2) صدر للواتلي:

— ثورة العشرين في الشعر العراقي، بغداد 1968.

— اضطراب الكلم عند الزهاوي، بغداد 1971.

(3) توفي السياب عام 1964، وانقطع شائل إلى المسؤوليات السياسية، في حين صدر لعبد الوهاب البياتي كتابه (تجربتي الشعرية) بيروت 1967. وصدر لحسين مردان كتابه (الأزهار تورق داخل الصاعقة)، بغداد 1972، وهو بعض من مقالات كان ينشرها في مجلة ألف باء، وصدر لنازك (الصومعة والشرفة الحمراء) بيروت 1974.

(4) تنظر مجلة شعر 69، بغداد، العدد الأول، مايس 1969، ص 3، وما بعدها. والشعراء الموقعون على البيان هم: فاضل العزاوي، سامي مهدي، فوزي كريم، خالد علي مصطفى.

(5) ينظر: حسين مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، ص 163، وما بعدها ومحمد جميل شلش، تأملات في البيان الشعري، جريدة الثورة، 25 حزيران 1969، ص 3، وتنظر: مجلة الكلمة، العدد الثاني، حزيران 1969، حول البيان الشعري، ص 123، وما بعدها، والعدد الثالث، تموز 1969، أصدااء البيان الشعري، ص 98، وما بعدها، والعدد الرابع، آب 1969، ص 119، وما بعدها، ومجلة المثقف العربي، بغداد، العدد 6، تموز 1969، ص 107.

(6) تنظر: مجلة الكلمة، العدد الثالث، ص 101 وما بعدها.

ونشطت الحرّة الثقافيّة والأدبيّة في العراق خلال العقد الثامن، مساوقة للنقلة الجديدة في حياة المجتمع العراقي التي حصلت في أوضاعه السياسيّة والاقتصاديّة، بعد أن تحققت مكاسب وطنيّة وجماهيرية كثيرة⁽¹⁾.



(1) مثل: تأمين النفط، وإعلان الحكم الذاتي، وقيام الجبهة الوطنيّة وحملات العمل الشعبي ومحور الأمية ومجانبة التعليم ورفع القدرة الشرائية لأبناء الشعب.

* الشاعر العراقي الحديث ... مفهوم النقد ومنطلقاته..

(1)

لا نكاد نجد لدى الشاعر العراقي الذي عاش قبل هذا القرن ما يشير إلى عنايته بتحديد مفاهيمه الأدبية والنقدية، إذ لم يشغل نفسه بشيء أكثر من نظم الشعر، ولكن الحال تغيرت كثيراً لدى الشاعر الذي تفتح وعيه على مستجدات الحياة والفكر والثقافة في القرن العشرين، بما قدمه من رؤية وموقف يفصحان عن أفكاره وقناعاته. وربما يمكن تلمس مبررات لذلك في شخصية الشاعر الحديث وثقافته التي اتسعت وتراكت فيها خبرات وتجارب. وقد نجدها في التغير الذي حصل في وعي الشاعر لدوره ومكانته في مجتمعه ومحيطه، بما يفرض عليه أن يحدد مفاهيمه ويقدم للآخرين ممن يهتمون بالشعر تصورات وأفكاره، وهو أمر يحرص كل شاعر منهم عليه، لأنه يبرز شخصيته ويؤكد حضورها أمام الآخرين. وقد نجد ذلك امتداداً لتأثيرات الواقع السياسي الجديد الذي أخذ العراقيون يتمثلون صورته بعد قيام الحكم الأهلي وتشكيل بعض مؤسساته التي يفسح فيها المجال لإبداء الرأي والمناقشة وتحديد التصورات والمواقف من صحافة ومجلس نواب وأحزاب. فإذا كان رجل السياسة قادراً على أن يقدم أفكاره ومنهاج عمله السياسي والاجتماعي لم لا يكون للشاعر مثل ذلك، لاسيما أنه لم يقف بعيداً عن السياسية وممارساتها؟.. ثم يتواصل ذلك عنده، ليشمل رؤيته ليس في السياسة والاجتماع وحدهما بل الأدب والفن أيضاً.

ولعل ظهور وسائل الإعلام الحديثة، لاسيما الصحف والمجلات، قد هيا للشاعر فرصة كبيرة للكتابة والنشر، فضلاً عن إدراك أصحاب تلك الصحف والمجلات لأهمية أن ينشر فيها الشعراء البارزون بما يحقق لها انتشاراً، ويجذب القراء الذين تشدهم إليها مكانة أولئك الشعراء وشهرتهم. وهكذا راحوا ينشرون للشعراء قصائدهم ومقالاتهم في أماكن بارزة من صحفهم، ويستطلعون آراءهم فيما يعن من مستجدات في الثقافة والأدب، ويهتمون بأخبارهم ومواقفهم

من القضايا المختلفة. ولعل في اطلاع الشاعر العراقي الحديث على جانب من تجارب الشعراء والأدباء في الأقطار العربية الأخرى، لاسيما مصر، وأدباء الغرب وشعرائه وكتاباتهم عن تجاربهم الأدبية والإشارة إلى مفاهيمهم الأدبية والنقدية ما يدعم توجهاته إلى الكتابة في هذا الاتجاه ويبررها.

تعكس المنطلقات النقدية للشاعر العراقي الحديث وعي مرحلته التي عاش فيها بامتداداتها السياسية والاجتماعية ومؤثراتها المعرفية، فضلاً عن مكونات ثقافته وشخصيته، ومن هنا تصبح قناعاته ومواقفه التي يشوبها بعض التباين والتناقض أحياناً مبررة بفعل تلك المؤثرات الخارجية التي تخضع لها، فضلاً عن أن ذلك التناقض الذي قد يبرزه مفهوم الشاعر ومنطلقاته، يعكس حقيقة أن الشاعر غالباً ما يعاني عدم استكمال أدواته النقدية ونضج وعيه المعرفي. وتقودنا ملاحظة التجربة النقدية لدى الشعراء العراقيين إلى القول أن الزهاوي أول شاعر عراقي حديث أخذ النقد منه اهتماماً بيتاً وملاحظة دائبة، منذ مقدمته لكتاب (شعراء العصر) التي عكست المستوى الذي توصلت إليه ذهنيته في تلك المرحلة⁽¹⁾. وفضلاً عن القيمة التاريخية لهذه المقدمة امتلكت أهمية استثنائية، وهي كون هذه الآراء المبنوثة فيها جذوراً للمنحى الأدبي عند الزهاوي حيث أعاد كثيراً منها عام 1920، في مقالاته ومقدمات دواوينه ومحاضراته وشعره بعد توضيح وتفصيل أو تعديل⁽²⁾.

أعطى الزهاوي النقد دوراً مؤثراً في مسيرة الإبداع الأدبي وتطوره، فعدّه،

(1) لعل أهم ما كتبه الزهاوي من مقالات أدبية ونقدية :

— مقدمة الجزء الثاني من كتاب (شعراء العصر) لمحمد صبري الصابر عام 1912.
— مقدمته لبعض النصوص الشعرية التي سماها (عيون الشعر) ونشرها في مجلة مرآة العراق في 7 مارس 1919.

— محاضرة في المعهد العلمي ببغداد عام 1922، نشرها رفائيل بطي في كتابه (سحر الشعر) بعنوان (محاضرة في الشعر)، ص 4، وما بعدها.
— مقال (نظرة في الشعر) نشرها في مجلة اليقين عام 1922، وهي مقدمة لنصوص منتقاة من الشعر العربي.

— (نزعتي في الشعر) وهي مقدمة ديوانه للصابر عام 1924.
— ما نشره في الأعداد الستة للصابر من مجلة (الإصابة) عام 1926.
— مقال (حول النثر والشعر) وهي معالجة مع طه حسين عام 1927.
— مقال (حول العاطفة والعقل) وهي مناظرة مع العقاد عام 1927.
— (كلمة في الشعر) نشرها في مجلة (لغة العرب) عام 1928.

(2) توفيق، ص 22.

سبباً في بقاء الشعر مستمراً في حيويته ونضجه:

والشعر لولا النقد يبقى ميتاً والشعر لا يحييه إلا الناقد (1)

وبقدر ما يعكس هذا الرأي مبالغة في تصور مكانة النقد ودوره يؤكد طبيعة نظر الزهاوي إليه وقناعته بأهمية دور الناقد في الإبقاء على نهر الشعر متجدداً.

وتبدو جدية الزهاوي في نظره إلى النقد حين صورته وكأنه معركة لا هوادة فيها، وعلى من يتصدى له التزود بعدة وسلاح مناسبين شرط ألا يكون الحقد والرغبة في إيذاء الآخرين بينهما.

إنما النقد في الحياة كفاح تئخن العاجزين عنه الجراح

والذي يفعل اليراع شبيهه بالذي تفعل الطلي والرماح

وإذا النقد كان حقداً وقذفاً فهو للناقدين بنس السلاح (2)

والنقد الذي يريده الزهاوي هو ما يرتضيه الجميع:

وأحسن النقد ما يرضى الجميع به وأسوأ النقد ما يفضي إلى الجدل (3)

وتلك مسألة تفتقد الموضوعية، ولا شك في أن الزهاوي كان يدرك حقيقة كون النقد تعبيراً عن وجهات نظر تتعدد وتتفاضل ويصحب الإجماع على رأي نقدي واحد أمراً غير وارد في الواقع، ويبدو أن تحديد الزهاوي لما يراه أحسن النقد أوقعه في قضية المفاضلة بين (الأحسن) و(الأسوأ)، وبما أنه ذكر في الشطر الأول ما يراه أحسن النقد فعليه أن يشير إلى نقيض ذلك في الشطر الثاني من البيث، وليس الأمر كذلك، فما الجدل والتباين في الرأي إلا إثراء للنقد بل هو أساس من مكونات العملية النقدية، ولعل الزهاوي انقاد إلى ذلك بسبب ما يراه شائعاً في نقد مرحلته من ظواهر سلبية لا يرتضيها. وفي ذلك يقول: "ما أكثر خلاف المتأدبين في الشعر وفي الجيد منه، ولكل واحد ذراع يقيسه بها، فإن وافقها عدّه حسناً وإن خالفها ظنه سيئاً. ولما كان مستوى الأكثرين عندنا في الأدب منحطاً لم يرضوا إلا ما وافق مقاييسهم من الأميال الرجعية، وهناك من لا يعجبه من الشعر إلا ما كان في ألفاظه وأسلوبه تقليد الشعراء في الجاهلية أو

(1) الزهاوي، الديوان، بيروت 1979، 1: 691.

(2) الزهاوي، اللباب، بغداد 1928، ص 258.

(3) الزهاوي، الرباعيات، بيروت، 1924، ص 72.

صدر الإسلام، وإن كانت معانيه سخيّة لا صلة لها بالشعور العصري، ومن لا يرضيه إلا ما كان في معانيه تقليد لشعراء الغرب وإن كانت ألفاظه سقيمة وتراكيبه ركيكة. وبين أولئك وهؤلاء نفر قليل عددهم، قوى حجتهم، فضلوا ما جمع إلى أحسن الألفاظ ومثانة التركيب شعوراً عصرياً يوائم ثقافة هذا العصر وأبناءه المؤمنين بتطوره، وهؤلاء هم في الحقيقة المجددون⁽¹⁾. وكان الزهاوي — في مواقف كثيرة — عرضة للنقد والطعن بإمكاناته الأدبية والمعرفية⁽²⁾. وكان ذلك مما يضايقه، ويدفعه إلى الرد عليهم بالأسلوب ذاته أحياناً، متهماً إياهم بالحقّد والجهل، وسعيهم إلى النيل من مكانته، من دون أن يكونوا أنداداً له:

ولما رأيت الشعر قد عبثت به يد الجهل من ناس بكيت على الشعر
فقلت له لا يرهّب الشعر نقدهم فلا تعبأ بالقدح منه وبالهذر
وما الأمر لو تدري قريض ونقده ولكن قلّي الغربان للبلبل الحر⁽³⁾

أما الرصافي فلم يشغل نفسه كثيراً بتقديم رؤيته النقدية "ولو انصرف — كما انصرف الزهاوي — إلى تدوين آرائه في الأدب لجاء بكل طريف. ولكن السياسة صرفته أحياناً، وصرفه الشعر أحياناً أخرى عن الكتابة في النقد"⁽⁴⁾. ومن هنا رآه الرصافي يناقش منطلقات عامة تتسع لفنون الأدب كلها، ليقدّم من خلالها رؤيته للأدب ونقده.

كقضية التقليد والتجديد التي مال فيها إلى جانب التجديد ورفض التقليد: "وإن كان التقليد قبيحاً في غير الأدب فهو في الأدب أقبح. وأكثر قبحاً من ذلك في النقد، فقد نستحسن بيتاً أو قصيدة من الشعر ونجادل دون بلاغة ذلك البيت أو تلك القصيدة، لا لأننا أدركنا حسنهما بأفهامنا بل لمجرد أن صاحب الكتاب الفلاني من كتب الأدب قد استحسناهما أو لمجرد أن فلاناً الشاعر أو فلاناً الأديب قد استجادهما كل الاستجادة وأثنى على قائلتهما أطيب الثناء، أو لمجرد أنهما قد اتفق في انتخابهما أكثر أهل المنتخبات الشعرية فنكون فيما نقول عندئذ

(1) لغة العرب، الجزء الثاني، 6 شباط 1928، ص 117.

(2) ينظر: عبد الرزاق الهلالي، الزهاوي في معاركه الأدبية والفكرية، بغداد 1982، والصفحات، 24-72-106-127-237-276.

(3) مجلة لغة العرب، الجزء الثاني، 6 شباط 1928، ص 117.

(4) مطلوب، ص 60.

مقلدين لا مجتهدين، وتابعين لا مستقلين، وجامدين لا مفكرين، مع أننا لو حكمنا فيهما أذواقنا، ورجعنا فيهما إلى أفهامنا لرأينا أنفسنا في غنى عن المجادلة دون حسنهما⁽¹⁾.

وكان البصير يرى أن النقد "توع من القضاء"، يحتاج إلى ما يحتاجه هذا من فطنة ونزاهة وعلم⁽²⁾. أما مهمته فهي "فحص المحررات والمحيرات البنيانية التي رسمت لتتمثل بها النفوس على الطروس وتطبع بها الأرواح على الألواح، لتكون الصلة المتينة بين نفوس أصحابها ونفسية المجتمع الذي هم من أبنائه. وبعبارة أجلى أننا نريد بالنقد فحص العقول والأفهام وتحليل الميول والأذواق التي تتجسم عادة في البلاغة الحية"⁽³⁾.

ويطالب الناقد بالتجرد والموضوعية، فعلى الناقد "أن يقرر الحقيقة وإلا فإنه داعية لا ناقد"⁽⁴⁾. ويحدد البصير آفاق النقد فيراه قائماً على "دراسة متقنة للموضوع فالصورة فالغرض، فرداً ما في الأثر الفني كله أو بعضه إلى مصادره فمقارنة بينه وبين ما يشبهه، إن كان ثمة سبيل إلى المقارنة، فحكم عادل للمنقود أو عليه"⁽⁵⁾.

ولعل الصافي النجفي متفرد في موقفه من النقد، إذ عدّه وسيلة يلحق أصحابها الضرر بالإبداع، حين ينظر إليه بوصفه طريقاً لإرشاد الشاعر وتقديم النصيح له.

كم جنى ناقد على الشعر لما ظل الناظمين بالإرشاد⁽⁶⁾

(2)

كان لابد أن ينعكس تطور المستوى الثقافي والمعرفي الذي أتيح لرواد الشعر الحر في طبيعة رؤيتهم للنقد ومفهومه، مثلما انعكس في التجربة الشعرية التي قدمها الشعراء، وهي تجربة اتسمت بموقف ورؤية جديدين ومفهوم يستجيب للمرحلة المعاصرة بثقافتها وفكرها وما استجد فيها من مسارب

(1) الرصافي، دروس في تاريخ أدب اللغة العربية، ص 70.

(2) البصير، خطرات، بغداد، 1950، ص 180.

(3) البصير، النقد الأدبي، مجلة المرشد، بغداد، الجزء 3، نيسان 1927، ص 90.

(4) البصير، خطرات، ص 180.

(5) المصدر نفسه، ص 179.

(6) الصافي النجفي، أشعة ملونة، بيروت 1971، ص 141.

للمعرفة والاطلاع، واتجاهات ومدارس نقدية أتيح لهم أن يمعنوا النظر في بعض جوانبها، بما أثر في تكوين مفاهيمهم واستقرارها على قاعدة واضحة من الوعي الجديد للتجربة الأدبية ونقدها، وكأنهم أدركوا أن النقد الذي ينبغي لكل منهم تقديمه هو ما وصفه أحد النقاد الغربيين بأنه "نقد شاعر لا مجموعة بليدة من الفروض والنظريات، وليس تطلباً فظاً للعثرات التي يعجز المستقصي لها عن أن يقع فيها، وإنما هو مبحث حيوي قوي تمتزج فيه الفائدة بالمتعة. وفيه يثبت الناقد جدارته بالحكم عن طريق قوته في الأداء"⁽¹⁾.

وتتكامل أبعاد مفهوم النقد ومنطلقاته عند هؤلاء الشعراء من خلال النظر في الآراء النقدية التي طرحوها على أساس أنها كيان واحد متجانس تتكامل صورته من خلال النظر إليه بوصفه وعي جيل جديد من الشعراء وانعكاساً لتجربة إبداعية جديدة انتسبوا إليها جميعاً، وليس موقفاً فردياً يمثل صاحبه وحده.

إن القناعة الأولى التي يتمثلها هؤلاء الشعراء في توجهاتهم النقدية هي أن النقد الأدبي في العراق لم يقف على قدمين ثابتتين على الرغم مما ينشر منه، إذ "لم يكن لدينا نقد بالمعنى الصحيح والموجود منه بحاجة إلى التقويم أكثر من الأدب، وهو ما حدا بالأديب العراقي الحديث إلى التحدث مباشرة إلى الجمهور عن نفسه"⁽²⁾..

ولاشك في أن المقارنة بين واقع النقد عندنا وما وصل إليه النقد الغربي تبدو عقيماً وتلك ملاحظة دفعت هؤلاء الشعراء إلى أن يلوذوا بما وصل إليه النقد العربي القديم ليضعوه بمواجهة ذلك الثقل الكبير الذي أخذ النقد العربي يفرضه على من يتصدى للنقد. يقول السياب: "إن الذي يطلع على النقد العربي القديم في عهده الزاهرة وليس في عهود انحطاطه... تروعه هذه النظرات الصائبة التي تضارع في عمقها بل وربما زادت في عمقها وفي دقتها وفي صحتها وفي جماليتها ما يكتبه النقاد الغربيون"⁽³⁾. ولعل نازك الملائكة وحسين مردان من أكثر شعراء جيلهما اهتماماً بالنقد ومفهومه الذي توافرت عليه فناعات جيلهما.

(1) نبش، ص 371، والنص للشاعر الدكتور جونسون عن النقد الذي كتبه الشاعر دراين.

(2) خضر الولي، آراء في الشعر والقصة، بغداد 1956، ص 23 والرأي لبند الحيري.

(3) السياب، حوار مع السياب، مجلة ألف باء، العدد 431، السنة التاسعة، كانون الأول 1976، ص 34.

رأت نازك - منطلقة من قناعتها بأهمية دورها الريادي في هذه التجربة - أن عليها ترسيخ مستوى واضح من النقد الأدبي يوازي المسار الإبداعي الجديد الذي قدمه رواد الشعر الحر، فوضعت في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) باباً خاصاً للنقد⁽¹⁾، أشارت فيه إلى مفهومها له وأهميته في مواكبة تجربة الشاعر العربي الحديث، مثبتة أسس النقد كما تراها، مشيرة إلى ما يمكن أن يقع النقد فيه من مزالق، رأتها فيما يتعرض له النقد من خلط وتداخل مع أنواع أدبية أخرى، وتفسيرات نفسية وارتماء في ذاتية ضيقة ووقوعه أسير نظرية تجزئية، تقف عند المظاهر الخارجية للعمل الأدبي، ولا تنظر إليه بوصفه هيكلًا فنيًا متكاملًا، أو في ميل إلى التنظيرية واستهواء الأفكار الجاهزة⁽²⁾.

وترى نازك الملائكة أن النقد الأدبي "مرحلة يبدأ فيها الأدب العفوي إحساسه بذاته على إثر نضجه واكتمال نموه وشعوره بفيض من الحيوية الناقدة التي لا بد لها أن تتطلق. وهو في حياة أية جماعة يمثل مرحلة اكتمال ثقافي يمكن أن نسميه وعياً بالذات"⁽³⁾..

وبما أن الواقع العربي الحديث لم يصل إلى مرحلة الاكتمال الثقافي هذه نجد النقد الأدبي بمعناه الحديث لا يزال "قناً ناشئاً في آدابنا المعاصرة، تنقصه الأسس التي يرتكز إليها في أحكامه ويعوزه التركيز والرصانة، فنحن ما زلنا نعبر من حياتنا تلك الفترة التي تتصف بالعفوية والاستغراق، وهي فترة تمر بها الآداب في أوائل يقظتها، حيث يكون إنتاجها غير شاعر بذاته، فيتفجر على صورة أدب يعالج الانطباعات النفسية والذهنية والاجتماعية معالجة تلقائية دون أن يقف ليراجع هذا الإنتاج ويحكم عليه"⁽⁴⁾..

وتستوقف نازك عند بعض سمات النقد العربي الذي كتب في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية فتراه قد وقع أسير رؤية رومانتيكية، بسبب شيوع تلك

(1) تنظر: الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ص 280؛ وما بعدها، ويتأكد هذا الموقف لديها بما كانت قد حكمت فيه على النقد الذي كتبه بعض الشعراء العرب، كونه يفتقر إلى المنهجية والموضوعية. تنظر: الملائكة، منبر النقد، مجلة الآداب، بيروت، العدد 4، نيسان 1959، ص 3.

(2) تنظر: الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 283.

(3) للمصدر نفسه.

(4) تنظر: الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 283.

النظريات التعبيرية التي نادت بأن الشاعر ملهم، فلقد "سرت هذه النظريات إلى مفاهيم النقد نفسها، فقالوا بأن الناقد نفسه ملهم بحيث تتبع الأحكام من كيانه دون أن يميز القواعد بوضوح، وظنوا أن الارتكاز إلى القوانين الأدبية الدارجة يقلل من قيمة الناقد باعتباره موهوباً يرتكز إلى الفطرة المبدعة ولا يحتاج إلى الدراسة العلمية"⁽¹⁾ وهذا يعني - طبقاً لرؤية نازك - أن النقد العربي لا يخضع لمستوى من الموضوعية المفترضة فيه، الأمر الذي يجعله يتحرك على أرضية غير محددة، وهذا ما يؤدي به إلى بعثرة جهوده ولمرحلة غير محددة، حتى يهتدي إلى الأسس التي ستوجهه وتحكمه، وحتى تنشأ فيه النظريات والمذاهب والمدارس التي تستند إلى أدبنا المحلي، دون ارتكاز إلى نظريات النقد الأوروبية⁽²⁾. وتشير إلى آثار التمسك بنظريات النقد الغربي الوافدة في تعطيل دور الناقد العربي واستثمار قدراته في اجتراف خصوصية نقدية عربية. فقد وقف أمامها مبهوراً جاعلاً إياها المثال الجدير بالتقليد والنقل، فما يكاد يقرأ ما كتبه إيليويت وریشاردز وبراندلي ومالارمييه وفاليري وغيرهم حتى يشتهي أن يطبق ما يقولون على الشعر العربي، مهما كلفه ذلك من تصنع وتعسف وجور على شعرنا ولغتنا"⁽³⁾، وهكذا "أغلق الناقد العربي الباب على منابع الفكر والخصوصية والموهبة في ذهنه وراح يغترف من معين الأساتذة النقاد الأوروبيين، دون أن يفتن إلى أن النقد الأوروبي يتحدر من تاريخ منعزل انعزالاً تاماً عن تاريخنا"⁽⁴⁾..

ومن هذا التوجه تدعو إلى نقد عربي في منطلقاته ورؤيته والمصطلح الذي يستخدمه فلقد "سئمنا سماع الكلمات الفرنسية والإنكليزية في النقد العربي، وأصبحنا نتعطش إلى نقد محلي، التجديد فيه منبعه العروبة والمصطلحات فيه ترتكز إلى مظاهر في الشعر العربي نفسه"⁽⁵⁾..

(1) المصدر نفسه، ص 55، ولعلنا لا نجد لهذا النمط الذي تعنيه نازك أمثلة في النقد العربي، وربما كان مثل هذا التقدم جوداً عند الغربيين، وإليه أشار إليوت بقوله الذي قد تكون نازك قد اهتمت به: "وهناك اتجاه إلى التقليل من أهمية العمل النقدي الذي يقوم به الفنان وإلى تسريح فكرة مؤداها أن للكاتب العظيم هو الذي لا يعي ما يفعل" (إليوت، مقالات في النقد الأدبي، ص 32).

(2) المصدر نفسه، ص 284.

(3) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 298.

(4) المصدر نفسه، ص 297.

(5) المصدر نفسه، ص 300.

وتتمثل أوضح سمات المنهج النقدي العربي — طبقاً لرأي نازك — بالتركيز على الجانب اللغوي والعناية به⁽¹⁾ وذلك لأن سلامة اللغة شرط أكيد في جماليات العمل الفني⁽²⁾ وتتبعه النقاد العرب الذين يتبنون نظريات النقد الأوربي على ضرورة إدراك الخصوصية الظرفية للغة العربية، وأن لا يتصوروا أن إهمال تلك النظريات الجانب اللغوي يمكن قبوله فيما يخص أدبنا العربي بل العكس، إذ "أن المزيد من الاطلاع على النظريات الحديثة العميقة في النقد الأدبي، لابد أن يرد الناقد العربي إلى الثقة بالنفس والاستقلال الفكري، ومن ثم إلى احترام اللغة العربية وتراثها الأدبي"⁽³⁾.

يرى حسين مردان أن النقد "ليس ردود نظريات موضوعة ومتفق عليها حسب، وإنما هو تفسير لموجود أو شيء يرتبط بمكان وزمان معينين، ومن ثم بمرحلة معينة"⁽⁴⁾.

ويوسع للنقد مساحة تمتد بسعة العطاء الإبداعي من خلال النظر إليه بوصفه عملية تقويمية تلاحق النص الأدبي أو تسايره، وإن كانت هذه العملية قد اتخذت مستويات متعددة، فالنقد بوصفه عملية تحليلية طبقاً لما يراه حسين مردان "موجود دائماً وبمرافقة العمل الأدبي، لأن كل قارئ يمارس في الحقيقة شكلاً معيناً من النقد. هذا بالإضافة إلى النقد الجماعي الذي يتمثل في الانطباع الواسع الذي يكونه الرأي العام حول أي عمل أدبي أو فني"⁽⁵⁾.

ويبدو أن هذه الآفاق التي يراها حسين مردان للنقد تمثل حالته العامة والمباشرة، وضمن وجود العمل الإبداعي في مجال التداول اليومي له من القراء عامة وذلك لا يلغي دور الناقد الحقيقي، ذلك "الراصد الذي لا يتعب من التحديق في الآفاق المجهولة، ليكتشف النجوم الجديدة... عين القارئ السحرية التي تريه القبح المستتر وراء الجمال، وتظهر له الجمال المتخفي خلف القبح"⁽⁶⁾. وهذا يعني أن ما يترتب على الناقد الحقيقي من مسؤوليات تبدو أكبر مما هي على الأديب المبدع فهو "الذي يأخذ على عاتقه إعادة تصحيح

(1) الملائكة، منبر النقد، ص 3، وينظر: د. عبد الرضا علي، ص 56، حيث فصل في هذه المسألة عند نازك.

(2) الملائكة، الصومعة والشرفة الحمراء، ص 221.

(3) حسين مردان، الأزمان تورق داخل الساعة، ص 143.

(4) المصدر نفسه، ص 142.

(5) حسين مردان، مقالات في النقد الأدبي، بغداد 1955، ص 79.

الصورة العامة أو المفردة عند القراء وعند المجتمع. ولذلك فإن مثل هذا الإنسان يتحمل مسؤولية مزدوجة⁽¹⁾.

ن: حكم هذه المسؤوليات يحدد حسين مردان للناقد شروطاً متميزة إذ "يتطلب منه الإلمام والإحاطة التامة بجميع الأدوات الضرورية التي تؤهله للحكم. لأنه - أي الناقد - متنوع وليس بتابع. وهذا الموقف لا يفرض عليه التجرد أو النظافة فقط بل وقابلية التغلغل داخل الأثر الأدبي والتجول في أعماقه، مع لمس كل ذرة فيه، ليتمكن من استيعابه وعرض زواياه المطموسة"⁽²⁾.

ويبدو أن حسين مردان يميل إلى الرأي القائل أن أكثر النقاد تميزاً هو الناقد الذي يمارس الإبداع بإمكانات متميزة، تؤهله لمسؤولية النقد، "حيث أن الناقد يقوم بعدة أدوار في وقت واحد، فهو شارح ومقيم وموجه أيضاً ولهذا يتحتم عليه أن يكون متنوع الثقافة إضافة إلى مقدرته الأدبية المتفوقة"⁽³⁾. وهو بذلك يختلف مع نازك التي كانت ترى "أن النقد غير الشعر، وإن من كان شاعراً عظيماً قد لا يكون أكثر من ناقد متوسط"⁽⁴⁾..

ويلتقي علي الحلبي مع نازك في القول بأن النقد "تجربة حية مستقلة التكوين والنضج، منفصلة عن تجربة الفنان وعمله الفني المتكامل. وقد تكون عملية النقد ناجحة ومثمرة وأكثر إشراقاً وعطاءً إنسانياً من العمل الأدبي"⁽⁵⁾.

ومع أنه يشارك القائلين بأن النقد عملية تقويم وتقدير ينبه على ضرورة عدم الخلط بين مفاهيم النقد المختلفة وأشكاله "فإلى جانب النقد الأدبي بصورته الذاتية والموضوعية هناك النقد اللغوي والنقد التاريخي والنقد الفني والنقد الاجتماعي والنقد النفسي والنقد السياسي، ولكل منها مقاييسه ووضوابطه ومستلزماته"⁽⁶⁾.

ولكن هذه الاتجاهات جميعاً تتفق على شروط أساس ينبغي توافرها للناقد

(1) حسين مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، ص 142.

(2) المصدر نفسه.

(3) مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، ص 142.

(4) الملائكة، منبر للنقد، ص 3.

(5) علي الحلبي، النظرة الموضوعية في النقد، جريدة الجمهورية، 2 تشرين الأول 1958، ص 4.

(6) الحلبي، ظواهر في النقد الإجمالي، جريدة الثورة، 4 آذار 1971، ص 4.

عليها، "فهى تفترض فى الناقد الحقيقى الصفات المتحدة فى التجرد والذوق والثقافة" (1) ..

ويرى الحلى أن هناك صلة وثقى بين الإبداع ونقده "فكثيراً ما يصاحب جودة التجارب الأدبية والفنية محصل جيد كذلك فى النقد الأدبى والفنى" (2). وهذا يعنى أن ظهور بؤابر الجذب الإبداعى وضعف المواهب الأدبية قد يؤثر فى مجال التجربة النقدية لنقل من قيمتها وتأثيرها، لاسيما حين تهيمن عليها العلاقات الشخصية، وتتحكم بها المعايير الفردية، لتحيلها إلى أشكال "من المديح والثناء والإطراء، نتيجة عدم القدرة على الاستيعاب الموضوعى فى التحليل، واختفاء النظرة العلمية، وهيمنة العامل الذاتى على وجدان الناقد وعواطفه" (3) ..

تتضح مهمة النقد عند محمد جميل شلش فى "تحليله الأثر الأدبى وفى إبراز مافيه من قيم فنية وجمالية مرتبطة بقيمته الموضوعية والتعبيرية، وتحديد مكانته، ومقدار تفاعله مع المناخ الاجتماعى ومدى نجاحه فى تصوير صاحبه فكراً ونفسياً، ومقدار تأثيره وتأثيره فى محيطه، ومن ثم انفتاحه أو انغلاقه من خلال الذات على القيم السائدة وعلى حركة التاريخ والمجتمع، بما يشيعه من شمول عفوى يربطه بقضايا الفكر والكون والإنسان" (4).

ويجد ضرورة تواصل الناقد مع تجربة المبدع، من دون أن يكون ذلك عنده تقديماً لأهمية أحدهما على الآخر، بقدر الرغبة فى اكتمال التجربة وإنضاج تصور كامل عنها. ولذلك يرى أن على الناقد أن يمر بحالات الخلق والتجارب التى مر بها المبدع لكي يستطيع من خلال هذه المعاناة أن يحلل، وأن يقارن، وأن يغوص إلى أعماق من ينقده" (5)



(1) الحلى، النظرة الموضوعية فى النقد، ص 4.

(2) الحلى، ظواهر فى النقد الإجمالى، ص 4.

(3) الحلى، ظواهر فى النقد الإجمالى، ص 4.

(4) محمد جميل شلش، حول كتاب: السياب رائد الشعر الحر، مجلة الأقلام، بغداد، الجزء

السابع، آذار 1967، ص 186.

(5) المصدر نفسه.

الفصل الثاني :

مفهوم الشر وغايته

* مفهوم الشعر وطبيعته:

إذا تجاوزنا مفهوم الشعر الذي ظل يتردد كثيراً منذ أن ذكره قدامة بن جعفر حتى عصرنا هذا، بأنه "قول موزون مقفى دال على معنى" ⁽¹⁾ وهو مفهوم ذهني ينظر إلى الشعر بتجرد مستحضراً تصوراً عاماً له، فإن محاولة تحديد هذا المفهوم ترتبط بوعي لا يركن إلى طبيعة البناء الذي تهيأ للشعر أن ينحاز به بين أنماط الإبداع الأدبي الأخرى، إذ يتداخل هذا المفهوم مع الغاية والتوجه ومنطلق الرؤية، فليس الشعر كياناً موضوعياً، نقدر على تجريد صورة ذهنية له، تتحدد فيها سماته وحركته، إنه حالة فوق التحديد المنطقي. ولأجل ذلك يصبح النظر إلى المفهوم وحده أمراً غير مقبول، مالم يتسع مجال الرؤية لإدراك أبعاد العملية الشعرية بوصفها ممارسة شعورية متداخلة المكونات، متباينتها، بين شاعر وآخر. ولعل الذي يتهيأ له الوقوف على ما قيل في مفهوم الشعر من آراء وأفكار ووجهات نظر يكتشف أن أمامه عالماً متسعاً لا حدود لتعدديته، إذ تكثر المفاهيم وتتوزع بعدد المدارس والفلسفات واتجاهات دراسة الشعر ونقده. وربما لم يجانب الدقة من قال: إن مفاهيم الشعر بعدد الشعراء أنفسهم ⁽²⁾.

ومع أن "كل عصر مفاهيم سابقة وافتراضات تخص الشعر من مواضيع ومواد وأنماط شعرية" ⁽³⁾، أدى تداخل مفهوم الشعر بغايته والدور الذي يراد له القيام به إلى أن ينطلق من يقدم مفهومه له من وعي فكري محدد لا ينظر

(1) قدامة بن جعفر، ص 1. ويضيف ابن رشيق النية في قوله إلى أبعاده، فعنده أن "الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهي: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا هو حد الشعر، لأن من الكلام موزوناً مقفى وليس بشعر 1: 119. ويزاد عليه عند ابن فارس: أن يكون أكثر من بيت، ليخرج من الشعر ما جاء دون ذلك عفواً. ينظر: الصاحبى، تحقيق مصطفى الشويسى، بيروت 1963، ص 275.

(2) ينظر: محمود الربيعى، ص 8.

(3) ف. ر. ليفر، اتجاهات جديدة في الشعر الإنكليزي، ترجمة عبد الستار جواد، بغداد 1977، ص 9.

إلى الشعر من داخل كيانه بوصفه ممارسة إبداعية بل من رصيد الوعي الخاص بصاحبه، بما يجعله تجسيدا لمسارات فكرية وأدبية متباينة. فإذا كانت (الكلاسيكية) تعد الشعر إماماً روحياً من قوى غير منظورة فإن غايته، طبقاً لرؤيتها، تتضح في قدرته على الجمع بين المتعة والفائدة⁽¹⁾. وترى (الرومانسية) أن الشعر عملية خلق لا عملية صنعة⁽²⁾، يقوم على مقدار ما يتركه العالم الخارجي من تأثير في ذات الشاعر "بعد أن تنظمه قوة الخيال الخالق عنده تنظيماً فنياً"⁽³⁾ وتهتم الواقعية بمدى تمثل الشعر للواقع⁽⁴⁾. ويؤكد الواقعيون الاشتراكيون أن أهمية الشعر يفتح عنها صدقه في التعبير عن مجتمعه واستشراف صورته التي ينبغي أن يكون عليها، طبقاً لما يتصوره الفكر الاشتراكي⁽⁵⁾.

وتنظر الرمزية إلى الشعر بوصفه معرفة غيبية قبل أن يكون تجربة فنية⁽⁶⁾ وهو طبقاً لرأي بودلير ضرب من الكشف "لأنه يرتفع عن أدران الواقع إلى حيث يطرق أبواب المجهول ويستشرف أفق الجمال الخالد في نوع من الاتحاد الصوفي"⁽⁷⁾.

وعلى الرغم من هذا التعدد في المفاهيم التي قيلت في الشعر تظل جميعاً "إجابات نسبية لا تحمل صفة القطع. وكانت مرتبطة بالمرحلة الزمنية والفكرية التي قيلت فيها"⁽⁸⁾. ولا يشير ذلك إلى أن كل مرحلة زمنية قدمت تعريفاً جديداً للشعر بل إلى أن لكل مرحلة رؤية وفكراً يخضع الشعر لهما، ويصطلح له من خلالها - مفهوم وغاية، وفي ذلك ما يؤكد خصوبة عالم الشعر وحيويته

(1) ينظر: الربيعي، ص 33.

(2) ينظر: محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، القاهرة د.ت، ص 36.

(3) ينظر: الربيعي، ص 90.

(4) ينظر: صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، القاهرة 1980، ص 6.

(5) ينظر: الربيعي، ص 49، وفضل، ص 77.

(6) ينظر: محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، القاهرة 1977، ص 103.

(7) المصدر نفسه، ويراها (بول فرلين) "حالة نفسية تبدأ وتستيقظ حيث ينتهي تقليد الواقع ونقله.

(8) ينظر: الربيعي، ص 9.

في استيعاب المراحل التي مرت بها المعرفة الإنسانية والتواصل معها⁽¹⁾.

(1)

يعكس مفهوم الشعر عند أصحاب شعر الشطرين ثقافة كل منهم ووعيه لتجربته وما أقامها عليه من رؤية لا تقف عند حدود شخصيته بل تسعى إلى تمثيل تراث ضخم، يطيل الشاعر منهم الوقوف عنده، مهتماً بمكانة الشاعر القديم ودوره كثيراً، من غير مفارقة في اقتناص مستجدات العصر وامتلاك صورته واستنطاقها في ملامح شخصيته وشعره.

وتكاد تعريفاتهم للشعر تتوقف عند دلالاته المضمونية وغايته وما ينبغي أن يكون له من سمات، من دون إطالة للنظر في طبيعته بوصفه ممارسة إبداعية خاصة. وليس في ذلك من دالة على نقص في ثقافة هؤلاء الشعراء ووعيهم⁽²⁾. ولا تؤدي مسألة تحديد المفهوم الشعري أو عدمه إلى تحديد نوع الثقافة ومستواها، فليس هؤلاء الشعراء وحدهم ممن عجز عن تقديم مفهوم للشعر مستقل عن دوره ومكانته، ولا نكاد نجد حتى عصرنا الحاضر، من شاعر أو شعراء قدموا مفهوماً للشعر يرتكن إليه كلياً. وما في ذلك انتقاص من ثقافة شاعر أو إمكاناته المعرفية. وبقدر ما كان هؤلاء الشعراء مهتمين بإيجاد مفهوم للشعر يشير إلى حضورهم النقدي كانوا مدركين صعوبة تحقيق مثل هذه الغاية وتعذرهما. يقول الزهاوي: "ولا أرى للشعر قواعد بل هو فوق القواعد"⁽³⁾. ويقول الرصافي: "إن الشعر الحسن لا يوقف له عند حد"⁽¹⁾.

(1) لعل اليوت كان مستجيباً لهذه الحقيقة حين قال باستحالة إيجاد تعريف نهائي يلائم الشعر، مما اضطره إلى أن يقف عند حدود البناء الشكلي له فيعرفه بأنه "كلمات بارعة في تركيب بارع ووزن بارع" (ينظر: مائيسن، ص 223). ولا يبدو هذا التعريف أكثر من صياغة أخرى لما ذكره قدامة بن جعفر.

(2) ينظر: علوان، ص 102. يقول: "حين نحاول أن نتبين مفهوم الشعر عند أقطاب الاتجاه الكلاسيكي فإننا سنجد أنفسنا أمام دوامة من العبارات الغامضة والخلط الغريب ما بين فن الشعر وتحديد الماهية والوظيفة والقالب ومواصفات القصيدة وسبب تلك عندهم أنهم: لم يتلقوا ثقافة عميقة، ولا اطلعوا على دراسات متخصصة في عملية الفن والخلق الشعري".

ومع أن حكمه هذا مقتصر على شعراء النهضة فقد استعزناه لأغلب شعراء الشطرين، لقناعتنا بأنهم يلتقون جميعاً في طبيعة نظرتهم إلى مفهوم الشعر وغايته.

(3) للزهاوي، الديوان، القاهرة، 1924، ص 1.

ويقول الصافي النجفي: "إن مجال الشعر واسع سعة الحياة، والمؤثرات في النفس كثيرة لا تعد ولا تحصى"⁽²⁾ ورفض أن يكون وراء قول الشعر مؤثر واحد. في حين يرى الجواهري أن عمل الشاعر لا يحده اتجاه⁽³⁾.

قدم شعراء هذا الاتجاه مفاهيم عديدة للشعر، وكانوا ينطلقون في كل مرة من زاوية نظر محددة. ولعل أول ما شغلهم في إيجاد تعريف للشعر هو دلالة لفظة (شعر) وعلاقتها بالمشاعر التي تهيأ لصاحبها (الشاعر) أن يصوغها تجربة خاصة، فاهتموا بعبارات من مثل (الشعور) و(الإحساس) و(الانفعال)⁽⁴⁾. يقول الزهاوي إن الشعر "شعور الشاعر وقد خرج من مخدعه وهو قلبه متحداً اتحاداً أثيراً بشعور آخر هو النغمة التي نسميها وزناً، وقد ركبا أجنحة الألفاظ"⁽⁵⁾. ويقول "أرى أن الشعر في أصله إحساس ثم توسع فيه فكان آونة خيالاً ومرة وصفاً أو رواية أو حكمة"⁽⁶⁾.

ويعد الرصافي الشعر "الشعور الراقي والإحساس الرقيق المكتسبين ما يناسبهما من ألفاظ اللغة"⁽⁷⁾. ويبدو هذا التعريف غائماً، وفيه كثير مما يتطلب التوضيح، فما المقصود بالشعر الراقي، وهل يقتصر على الشعر وحده؟ ولماذا الإحساس الرقيق، وفي الشعر أغراض ومضامين ليست من الرقة في شيء؟ ونقف على تحديد آخر لمفهوم الشعر عند الرصافي، حيث يعده "مرآة من الشعور تتعكس فيها صور الطبيعة بواسطة الألفاظ انعكاساً يؤثر في النفس انقباضاً وانبساطاً"⁽⁸⁾. ويقوم الرصافي هذه المرة بتفسير ما يراه يحتاج إلى ذلك: "فقلنا بواسطة الألفاظ قيد احترازي يخرج به قسماً الشعر من الفنون

(1) بطي، حديث الرصافي، ص 85.

(2) الصافي النجفي، الشاعر الإنساني، جريدة الزمان، بغداد، 12 كانون الثاني 1963.

(3) الجواهري، مع رجال الفكر، مجلة الفكر، بغداد، العدد 5، تشرين الثاني 1958، ص 67.

(4) ربما اطلع بعضهم على قول ابن رشيقي: "وإنما سمي الشاعر شاعراً لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره" العمدة، ص: 117.

(5) بطي، ص 17. ويقول د. علي عباس علوان: "على الرغم من أن هذا الذي يقدمه الزهاوي ليس تعريفاً علمياً محدداً لمفهوم الشعر بقدر ما هو وصف لبعض خطوات العمل الشعري، فإن الإشارة تجدر إلى تعبيره (اتحاداً أثيراً) الذي يذكرنا بعبارة أفلاطون حين عد الشاعر "كائناتاً أثيراً مقدساً" ص 102، وينظر مصدره.

(6) بطي، حديث الزهاوي، ص 72.

(7) الرصافي، حديث الرصافي، مجلة الحرية، الجزء 1-2، ص 6.

(8) الرصافي، الأدب العربي، ص 95.

الجميلة المسماة عند القوم بالآداب الرفيعة كالرسم والنحت والموسيقى، فإنها تشارك الشعر في كونها منعكساً لصور الطبيعة، ولكن لا بواسطة الألفاظ بل بواسطة الخطوط والألوان في الرسم، والأشكال البارزة في النحت، والألحان والأنغام في الموسيقى. وقولنا (صور الطبيعة) معناه صور ما في الطبيعة، فيشمل المعاني الخفية والخيالات الوهمية والموجودات الصناعية التي صنعتها يد البشر أيضاً. وأطلقنا صور الطبيعة ولم نقيدها بالحسن لأن الشعر لا يصور الحسن فقط، بل قد يصور القبح أيضاً⁽¹⁾. ويبدو أن الرصافي قد استفاد من مصادر عدة في وضع هذا المفهوم للشعر، فطريقته في تفسير فقراته تذكرنا بطريقة قدامة بن جعفر في تفصيله مفهومه للشعر⁽²⁾، وبما فعله ابن خلدون في الموضوع ذاته⁽³⁾. أما قول الرصافي بانعكاس الطبيعة فتريد لمقولة أرسطو في المحاكاة⁽⁴⁾. وربما كان وراء قوله أن الشعر لا يصور الحسن وحده ما نجده عند قدامة أيضاً⁽⁵⁾.

ومع أن الشببي يتحدث عن الأدب عامة تظل مكانة الشعور واضحة في مفهومه أن الأدب هو "القدرة على التعبير عن إحساس الأديب أو الشاعر، وهو الترجمة، عن شعوره بأبلغ عبارة وأجمل أسلوب"⁽⁶⁾.

ويراه الشرقي "شظايا قلب الشاعر"⁽⁷⁾ لأنه "انبعاث نفسي يندفع ويزخر بين الشعور والعاطفة"⁽⁸⁾ ليمسي "ترجمة في النفس يحركها الخيال والتصوير"⁽⁹⁾، ويراه البصير: "الكلام العذب الذي ينقل العواطف والأحاسيس من نفسي إلى أخرى"⁽¹⁰⁾ فهو "لغة العواطف والانفعالات"⁽¹¹⁾ ويقول:

(1) المصدر نفسه.

(2) ينظر: قدامة، ص 191.

(3) ينظر: ابن خلدون، المقدمة، بيروت 1967، ص 1105.

(4) ينظر: هوارس، ص 12.

(5) ينظر: قدامة، ص 14.

(6) الشببي، جريدة المنار، 20 كانون الثاني 1964.

(7) ينظر: علوان، ص 423 ومصدره.

(8) الشرقي: آراء الأديباء في ديوان الكرخي، جريدة الملاء، بغداد، 18 تشرين الثاني 1933، ص 1.

(9) علوان، ص 423.

(10) البصير، خطرات، ص 178.

(11) المصدر نفسه.

قالوا تنوعت الأنواق وانقسمت في الشعر واختلفت في وصفه الفكر
فقلت أبلغه عندي وأحسنه ما كان في النفس من إنشاده أثر⁽¹⁾

ويؤكد الجواهري ميله إلى جانب الشعر الذي تتجسد فيه العواطف
والمشاعر:

وأريد شعراً ليس في أبياته غير القلوب تبين في الأحداق⁽²⁾

ويطالب أن يكون الشعر معبراً عن الشعور:

يا شعر نم عن الشعور فكم وكم نمت على زمر العواطف أحرف⁽³⁾

وإذا سألنا عن مفهوم الجواهري للشعور نجده يشير إلى المشاعر وصدق
التعبير عنها:

وما الشعور خيال المرء ينظمه لكنه قطعات من سجاياه⁽⁴⁾

أما الوائلي فيرى أن الشعور هو ما يبعث الشعر:

الشعر سر في ضمير الفتى يبعثه منه الشعور المثير⁽⁵⁾

وقادتهم وجهة نظرهم إلى الشعر بوصفه تعبيراً عن دواخل صاحبه
الإنسانية إلى البحث عما يشابهه من أنماط التعبير التي تفصح عن المشاعر
والأحاسيس المشتجرة في النفس، ليروا أنها من مصدر واحد. يقول الزهاوي
أن الشعر "ولدت الأحزان، فهو ابن الحزن"⁽⁶⁾. ويتفق الشبيبي معه في ذلك،
فيرى أن الألم "محرك العواطف ومثير المواهب الشعرية"⁽⁷⁾. ويتردد الرأي

(1) البصير، المجموعة الكاملة، ص 140.

(2) الجواهري، الديوان، ص: 304.

(3) المصدر نفسه، ص 1: 124.

(4) المصدر نفسه، 2: 120.

(5) الوائلي: الديوان، بغداد 1971، 1: 16.

(6) بطي، ص 28. ويقول الزهاوي:

أحسن الشعر ما يكون من القلب وآلامه لنا ترجمانا.

(الديوان، 1: 257). ولكنه حين يرى أن الشعور لا يتوقف على الحزن وحده يقرر:

إنما الشعر شعور هو في النفس يثور

والذي فيها يثير الشعر حزن لو سرور

(الديوان، 1: 685).

(7) طالب الحيدري، ألوان شتى، المقدمة بقلم الشبيبي بغداد 1949، ص 7.

نفسه لدى الوائلي الذي يقول: "عندما يطفح الألم في قلب الشاعر ونفسه لا يلبث أن يتحول إلى صرخة شاكية"⁽¹⁾ ويميل الزهاوي والرصافي إلى تأكيد صلة الشعر بالغناء، فيؤكد الأول أن "الغناء والشعر شقيقان قد تولدا من إحساس واحد"⁽²⁾ ويقول الآخر: "الشعر بأوزانه وقوافيه لم يكن إلا للغناء والرقص أو للرناء والنواح"⁽³⁾. ويتعد الشاعر علي الشرقي في بحثه عن المصدر الذي يمتاح الشعر منه عما قاله الشعراء الآخرون، منطلقاً من مزاج خاص، فيرى أن مصدره الإحساس بالجمال الذي هو "أنشودة الشاعر"⁽⁴⁾.

وإذا كان الشعر وثيق الصلة بهذه الألوان من المشاعر بوصفها طرائق تعبير عما يكتنف النفس الإنسانية من مشاعر وخلجات كان البحث عن مفهوم (الشعور)⁽⁵⁾ الذي يتمثل فيها شاغلاً لهؤلاء الشعراء. ويمكن أن نجد في الزهاوي مثلاً مناسباً لمدى الاهتمام بهذه المسألة.

لم يشغل الزهاوي نفسه بتحديد مفهومه للشعور، مكتفياً بانطواء مفهوم الشعر على جانب كبير منه. ولكنه يقف طويلاً عند تنوع هذا المفهوم وتباين صورته في أكثر من مستوى، فيشير إلى اختلافه بين شاعر وآخر: "وقد يختلف ما يشعر به شاعر عما يشعر به آخر في موضوع واحد"⁽⁶⁾ وتلك بديهية لم تكن بالزهاوي حاجة إلى الشك في اختلافها، بين الناس جميعاً لا الشعراء وحدهم، مع إدراكنا أنه ذكرها ليبني عليها موقفه في مناقشة معارضيه في الرأي والشاعرية⁽⁷⁾. ويميز بين نوعين من الشعور: قديم، وجديد. ويرى أن الأول أضيق "لضيق معارف أصحابه والثاني متسع لسعة معارف أهله"⁽⁸⁾. وهنا يكون قد غاب عن بال الزهاوي أن الشعور، بوصفه تجسداً لدواخل

(1) الوائلي، الشعر السياسي في العراق في القرن التاسع عشر، بغداد 1961، ص 156.

(2) الزهاوي، تولد الغناء والشعر، مجلة الفنون، بغداد، العدد 3، 1934، ص 2.

(3) الرصافي، الزعامة الأدبية، مجلة للناقد، ص 60.

(4) الجواهري، الديوان، من مقدمة الشرقي، 1: 85.

(5) يعرف الشعور بأنه "مجموعة الخبرات الشخصية في لحظة ما" (فاخر عاقل، معجم علم

النفس، بيروت 1971، ص 28) أو هو إحساس المرء بوجوده وتصرفاته والعالم

الخارجي. وبالشعور يتم التنسيق بين معطيات الحواس والذاكرة:

ينظر: جبور عبد النور، المعجم الأدبي، بيروت 1979، ص 153.

(6) الزهاوي، كلمة في الشعر، مجلة لغة العرب، ص 118.

(7) المصدر نفسه.

(8) المصدر نفسه.

صاحبه، واحد عند الناس جميعاً، وأن ما يختلفون فيه هو طرائق التعبير عنه، فليس هناك من شعور قديم وآخر جديد، فالألم هو الألم في كل الأزمان ومثله الحب والخوف والحزن، وسواها من المشاعر. وما يتغير هو الموقف منها والباعث لها.

ويعود الزهاوي ليميز بين شعور أمة عن سواها، فيرى أن "لكل أمة شعوراً في الأدب خاصاً بها، فلا يحس الغربي بما يحس به العربي"⁽¹⁾. ولأن الشعر "مستودع إحساسات جزئية لا تشترك فيه الأمم جمعاء"⁽²⁾ فإن "الشعور العربي هو تلك الروح التي ينفخها الشاعر العربي في جسد جميل من الألفاظ العربية، فإذا ترجمها أحد إلى لغة أجنبية لم يظهر لتلك الروح الجذابة أثر في ألفاظ اللغة التي ترجمها إليها، وهو دليل على أن روح الشعر لا يقبل التناسخ"⁽³⁾.

ولعل تحديد الزهاوي للتباين في الشعور بين أمة وأخرى يسفر عن حدوده وطبيعته حين يراه في عدم تشابه الأمم بما لها من شعر. وهو بذلك يقودنا إلى اكتشاف خلطه بين المفهوم وطريقة التعبير عنه. فالشعر وسيلة تعبير عن الشعور وليس الشعور نفسه، لنشارك الزهاوي الرأي في خصوصية وسائل كل أمة للتعبير عن شعورها، لا سيما في الشعر، "فإن شعور الغربيين تراث آبائهم وأجدادهم من عصور أوغلت في القدم، وامتدت عروقها في أعماق الماضي، كما أن شعور العرب هو إرث منتقل إليهم من آبائهم الأولين"⁽⁴⁾.

لم تتوقف مفاهيم هؤلاء الشعراء للشعر عند حدود الاهتمام بالشعور، لاسيما حين يرون الشعر ممتداً إلى مسافات من التعبير عن مجالات أوسع من الشعور والإحساس وما يتعلق بهما، ليهتموا بخصوصية الشعر في الموضوع الذي يريد كل منهم إيصاله، وهذا ما جعلهم يشيرون إلى مفهومه من خلال ما يحمله من معان ويؤكدده من أفكار، فالشعر طبقاً لرؤية الزهاوي "أرفع ما في الفكر"⁽⁵⁾ وقيّمته تتجلى في معانيه وحدها:

(1) الهلالي، ص 30.

(2) المصدر نفسه.

(3) بطي، حديث الزهاوي، ص 52.

(4) المصدر نفسه، ص 26.

(5) محمد صبري، مقامة الزهاوي، 2: 4.

فما الشعر إلا بالمعاني التي له إذا بطل المعنى بها بطل الشعر⁽¹⁾

ويبدو أن قناعة الزهاوي بأهمية المعنى مترسخة في وعيه منذ وقت مبكر، فهو يقول في مقدمة كتاب (شعراء العصر): "وما يؤسفني شيء كعناية الشعراء باللفظ أكثر من عنايتهم بالمعنى الذي صيغ اللفظ لأجله فالمعنى هو الجسد واللفظ لباسه"⁽²⁾. ويقول:

والشعر إن لم يفد معنى يخلده فإنما هو معدود من الهذر⁽³⁾

ويشاطره الرصافي في هذه القناعة:

إنما غاييتي من الشعر معنى واضح يأمن اللبيب التباسه⁽⁴⁾

ومثله الشبيبي الذي يقول:

معانيك أرواح هياكلها اللغى وسرك في الأرواح لا في الهياكل⁽⁵⁾

ويمحض البصير المعنى جل عنايته فيرى أن الشعر هو المعنى⁽⁶⁾، ويعدده أكثر أهمية من الوزن الذي هو سمة أساس في الشعر:

يظنون أن الشعر ما تم وزنه وما كل موزون يقال له شعر

وما الشعر إلا صولجان يديره إذا ما ارتقى كرسي دولته الفكر⁽⁷⁾

ويردد الزهاوي الرأي نفسه:

الشعر لا وزن ولا قافية تلتزم

بل هو معنى تأسر قد قيدته الكلام⁽⁸⁾

ومع هذه العناية الكبيرة بالمعنى أدرك بعض هؤلاء الشعراء أهمية أن يبرز المعنى الشعري ببناء لفظي نضيج ينهض به. يقول الزهاوي:

(1) الزهاوي، الديوان، 1: 134.

(2) محمد صبري: 2: 3.

(3) الزهاوي، الديوان، ص 256.

(4) الرصافي، الديوان، بيروت 1972، 2: 43.

(5) الشبيبي، الديوان، ص 63.

(6) ينظر: منعم حميد حسن، ص 84.

(7) البصير، الشنرات، بغداد 1922، ص 26.

(8) الزهاوي، الديوان، 1: 633.

يقول للمعنى عن اللفظ غنية وهل يصلح المعنى إذا فسد اللفظ⁽¹⁾
ويقول الرصافي:

طابقت لفظي بالمعنى فطابقه خلو من الحشو مملوء من العبر⁽²⁾

(2)

يمكن النظر إلى مفهوم الشعر الذي اهتم به رواد الشعر الحر ومن جاء بعدهم بوصفه نتاج مرحلة جديدة بثقافتها وفكرها، ويتغير فهم الشاعر لتجربته وأهميتها، وبانشغال جاد في متابعة الاتجاهات الأدبية الحديثة. وعلى وفق ذلك نجد أن الاستقرار الخارجي للظاهرة الشعرية - بوصفها ممارسة تفصح عنها سمات بارزة: الشعور والوزن واللفظ ومعناه، وهي ما حاول شعراء الشطرين وضع مفاهيم الشعر من خلالها - لم تشغل أصحاب الشعر الحر كثيراً⁽³⁾، بمقدار اتجاههم إلى استيعاب خصوصية الحالة الشعرية التي تتوهج فيها أعماق الشاعر، متواصلة من العالم الخارجي التي هي جزء حيوي منه، متبينة همومه وحقائقه وتناقضاته، من دون أن تقع في دعاوى التعليمية واستظهار المعرفة التي تضخم ذات الشاعر، مدركين أن دور الشاعر "لا يقتصر على تحويل الكلمة إلى فعل، بل يتجاوز ذلك إلى البحث عن البذور الجديدة التي تولد في أحشاء مجتمعه وعصره"⁽⁴⁾.

ويكاد مفهومهم للشعر يتسع في دلالاته لكل آفاق الإبداع ذات الجهد الذاتي: الموسيقى والرسم والفنون الأدبية. وهم في ذلك ينطلقون من القناعة بأن هذه الفنون الإبداعية تلتقي عند مساحة الاستيعاب الأصيل لعاطفة الإنسان وإحساساته، "فعندما يفهم الشاعر طريقة التعبير باللون عند الرسام ومعنى

(1) المصدر نفسه. 1: 19.

(2) الرصافي، الديوان، 1: 182.

(3) وريت لدى بعضهم إشارات إلى مفاهيم تكرر ما نكره شعراء الشطرين في الحديث عن الشعور والعواطف والوزن وسواها. تقول نازك: "إن الشعر: ليس عاطفة وحسب وإنما هو عاطفة بوزنها وموسيقاها" (قضايا الشعر المعاصر، ص 195). ويقول شاذل: "قوام الشعر للعاطفة والإحساس" (في جنة عبقر، مجلة الرسالة، العدد 1705، ص 11). ويقول البياتي: "إن الشعر - عبارة تجربة الإنسان" (الديوان، بيروت 1972، 1: 14). ويقول علي الحلبي: "إنه في جوهره (تجربة حياتية) (الجمهورية، 14 أيلول 1958).

(4) للبياتي، الثورة لا تخمد أبداً والحب لا يموت، مجلة شعر، ص 71.

التوازن الضروري في اللوحة الفنية والانسجام بين خطوطها يستطيع أن يمنح الكلمة فضاء جديداً، وأن يستخرج كل ما فيها من حركة" (1). وتتأكد لدى بعضهم أهمية ذات الشاعر، "لأن الشعر معاناة روحية يصحب فيها الشاعر ذاته" (2) بما يفصح عن سمة أساس في شخصيته "فالشاعر أكثر حساسية، ينطلق من ذاته في صدق" (3).

ومع أهمية هذا المنطلق لديهم فإنه لا يلغي النظرة الموضوعية إلى الشعر بوصفه تجربة إنسانية متسعة. وبسبب ذلك كان وعيهم لطبيعة المفهوم الذي ينبغي لهم الوقوف عنده منطلقاً لتواصلهم مع المهمة الإنسانية التي حمل الشعر أعباءها في الأزمنة المختلفة ووقوفهم المتأمل للصيغ التي تجعل شعرهم ينهض بهذه المهمة. ولا شك في أن ذلك وعي جديد، يقود إلى الثاني في تحديد المفهوم الذي يجد بعضهم صعوبة في تحديده من لدن الشاعر الذي هو أعجز الناس عن وضع تعريف مناسب له (4). ولا يستسهل أي منهم الأمر فيقيمه على تصور عام له فالشعر ليس بناء له شكله الخارجي الخاص وحده، إنه حالة إنسانية تتصل بالوجود وتعبر عنه. ولأجل ذلك كان كل شاعر منهم يعطي من مكانة الشعر وأهميته، فقرنه السياب بالدين: "وإذا تذكرنا أن الدين والشعر نشأ توأمين وأن الدين كان ومايزال وسيلة يستعين بها الإنسان لتفسير ظواهر الطبيعة وقواها الغامضة، ولاسترضاء هذه القوى المجهولة من جهة، ثم تنظيم العلاقات بين البشر من جهة أخرى، أدركنا أن تفسير الحياة وتنظيمها، أو تحسينها بالأحرى، ظلا طوال أجيال عديدة من أهم أغراض الشعر وأهدافه" (5). وعده البياتي "رؤيا كونية أو شمولية مكثفة للوجود (المعاش) الذي تعبر عنه" (6). ووصفته نازك بأنه "معاناة روحية موصولة يصحب فيها الشاعر ذاته، ويعيش متفتح النفس، بحيث ينبض قلبه مع الطبيعة والحياة بكل ما فيها من عمق ومعنى" (7). ورفع شاذل طاقة الشعر من واقعه الأرضي مشيراً إلى أن جوهره "هو الارتفاع عن هذه الحياة المادية وسمو بالنفس الإنسانية إلى مراتب في

(1) مردن، الأزهار تورق داخل الصاعقة، ص 158.

(2) الملائكة، رسالة إلى الشاعر العربي الناشئ، ص 35.

(3) الغرفي، كتاب السياب النثري، فاس 1986، ص 22.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص 121.

(5) السياب، أخبار وقضايا، مجلة شعر، بيروت، خريف 1957، العدد 3، ص 111.

(6) محمد مبارك، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، بغداد 1976، ص 140.

(7) الملائكة، رسالة إلى الشاعر العربي الناشئ، ص 35.

العالم الروحي واتصال ينبع الحياة الكبير أو بالأحرى استكناه لمشكلة الحياة وإدراك أسرارها الغامضة⁽¹⁾. ويتفق علي الحلبي معه في تصور محتوى العمل الشعري غير أنه يؤكد أهمية التجربة الإنسانية فيه فهو "تجربة حياتية لها محتوى إنساني معين الهدف"⁽²⁾ وينظر حميد سعيد إلى الشعر من خلال صلته بالوجود البشري وتواصله معه فهو "نشاط حضاري رافق طفولة الإنسان ومسيرته وما زال، وعبر عن أدق خلجات الإنسان وطموحاته في الكشف والبحث عن المستقبل"⁽³⁾.

ولعل مفهوم الشعر الذي توقف عنده كل منهم يشير إلى غايته عندهم أكثر من إشارته إلى ماهيته بسبب ارتباطه بنوعية القناعات الفكرية التي يرتضونها له، وإذا كانت الآراء السابقة تشير إلى اهتمام أصحابها بالدور الذي يقوم الشعر به من منطلق صلته بالوجود الإنساني الشامل فإن بلند الحيدري يؤكد الجوانب النفسية الخاصة بالشاعر وصيغة إيصالها للمتلقي، فيرى أن عملية الخلق الفني شبيهة بحلم يقظة متبادل⁽⁴⁾، في حين يقول حسين مردان أنها "تعبير شبه إرادي عن حالة نفسية أو كشف لحادث خارجي"⁽⁵⁾.

وتبدو صورة المفهوم أكثر وضوحاً عندهم من خلال نظرتهم إلى مبدعه الشاعر والدور الذي يؤديه بفنه هذا، بوصفه إنساناً مبدعاً وليس أداة للإصلاح الاجتماعي. ففي عصر انزوت الروحانيات فيه جانباً وطغى المنطق المادي النفعي ظل الشاعر وحده من يواجه جذب الروح ويحيي قيمتها، لتصبح المهمة الأساس للشعر الكشف وإزاحة السطح الخارجي عن مادية العصر ورؤية الذي لا يرى. وبهذا تخطى الشاعر وجوده الإنمائي المحدود ليمسي الرائد الروحي لهذا العصر، حتى ما غادت له من صورة تناسبه - طبقاً لرؤيتهم - سوى صورة النبي، فقد "جاء الشاعر ليحل محل النبي"⁽⁶⁾ وإذا كان على الشاعر من تبعات اجتماعية ومهام سياسية بسبب صلته بعصره وواقعه فإنه "ليس المصلح

(1) طاقة، في جنة عبقر، ص 10.

(2) الحلبي، مطلوب أدب إنساني، جريدة الجمهورية، 14 أيلول 1958.

(3) حسن الغرقي، حرائق الشعر، بغداد 1987، ص 31 وينظر مصدره.

(4) بلند الحيدري، بين الكافة والخاصة، مجلة الآداب، بيروت، العدد 7، تموز 1955، ص 22. ويقول أيضاً: "عملية الخلق الفني لدي شبيهة بحلم يقظة متبادل كعامل فيها مع الصفات لا مع الموضوعات". منير العكش، أسئلة الشعر، بيروت 1989، ص 171.

(5) حسين مردان، الأزهار تورق داخل الساعة، ص 156.

(6) السياب، مجلة شعر، العدد 3، شتاء 1957، ص 113.

الاجتماعي والسياسي فقط، بل النبي أيضاً⁽¹⁾. ولتفرده في ذائقته الفنية وقدرته على تبصير الآخرين من خلالها بما يربي أذواقهم، ويثير متعتهم الفنية قال بعضهم "إن صاحب هذا الفن نبي بين قومه... ويكفي الفنان هذا أن يكون نبياً ذا رسالة روحية بين الناس"⁽²⁾.

ويبدو أن تغير ملامح شخصية الشاعر رافقه تبدل في طرائق أدائه لمهامه عندهم، فما عاد شعره مناداة صريحة، تباشر مضمونها بصيغة تمثل ما في الواقع بل إعادة تشكيل له، توحى به وترمز إليه⁽³⁾.

ولعل هذه الرؤية الروحانية كانت وراء إعلائهم من شأن الموهبة الشعرية التي نظروا إليها خاصية يمتاز بها المبدع مما لا يمكن ادعاؤه أو خلقه من لا يملكه، فمن يسعى إلى الشعر "ينبغي أن يكون قبل كل شيء شاعراً. أن تتقد في قلبه تلك النار الإلهية: الموهبة"⁽⁴⁾. وإذا كانت الموهبة جمرة الشعر التي تتقد في روح الشاعر فإن ما يجدد تألقها وتواصل اشتعالها هو محض الشاعر عنايته لها من خلال المعرفة والثقافة والتواصل مع الحياة. قال شعر شأن كل الفنون الأخرى موهبة، لكنه أكثر من أغلب الفنون الأخرى موهبة لا ينميها غير الدرس والاطلاع وتجربة الحياة، ثم الإخلاص لهذا الفن⁽⁵⁾. ويتوقف البياتي عند الموهبة بوصفها من عناصر الشاعرية الأساس "أهم شيء عند الشاعر هو الموهبة الأضيئة والتجربة الحياتية والثقافة. ولا يمكن الاستغناء عن أي عنصر من هذه العناصر الثلاثة، وهي التي تكون شخصية الشاعر الجيد، كما أنها طريق تكامل شخصية الشاعر"⁽⁶⁾.

وتعد نازك الموهبة ميزة للشاعر دون سواه، وكأنها لا تراها عند الناثر:

(1) البياتي، الثورة لا تخمد أبداً، ص 71.

(2) طاقة، في جنة عبقر، ص 10.

(3) تقول نازك: "أما أنت فشاعر لا تعظ بل تغني، ولا تدعو إلى شيء، وإنما تتفعل وتحيا وتتدفق". (رسالة إلى الشاعر العربي الناشئ، ص 35).

ويقول شاذل طاقة: "الأديب في جوهر عمله يصور ويوحى ويرمز" (نحو التزام عربي في الأدب، ص 54). ويذكر بلند الحيدري أن للشاعر صار "يوحي ويرمز بعد أن كان يصف ويقرر" (خواطر في الشعر العراقي الحديث ص 49).

(4) الولي، حديث السياب، ص 19.

(5) السياب، جريدة صوت الجماهير، 26 تشرين الأول 1963، ص 3.

(6) البياتي، عبد الوهاب البياتي يتحدث عن عالمه الشعري، مجلة شعر 1969، بغداد، العدد 4، آب 1969، ص 89.

"إن قدرة الناثرين على حشد العواطف والصور في نثرهم لا يقرب ما يكتبون من الشعر أي تقريب، وإنما جمال ما يكتبون مرتبط بكونه نثراً، ولن يكون شعراً إلا إذا نجحوا في صياغته شعراً، وتلك موهبة الشاعر دون الناثر"⁽¹⁾.

وينماز الشعر الأصل عند حميد سعيد بمقدار ما يتجلى فيه من موهبة، فالشعر "مثل كل الحالات الإبداعية لا يمكن أن نراه من خلال صورة عامة، بل لا بد من أن نراه في حالات محددة، تتمثل في أصوات قوية وموهوبة وتمتلك قدرة الإبداع"⁽²⁾.

ومع أن حسين مردان لا يؤمن بهذه الكلمة (الموهبة)، ويعد الأدب مهنة مثل غيرها من المهن لا ينكر أن الإبداع "ينبثق من داخل الأديب ومن مجهوده الخاص في تطوير شخصيته الأدبية، فالأديب الذي لا توجد في روحه حركة وتموج... لا يمكن للنصائح أن تخلق منه شيئاً"⁽³⁾. ولعل عبارته تشير إلى الموهبة التي رفضها وإن كانت على نحو غير مباشر.

وربما اقترب علي الحلبي من الرؤية ذاتها، فهو يرى "أن من يمتلك الموهبة وحدها، ليس بالضرورة أن يكون شاعراً، مهما قدم من محاولات شعرية، قد تبدو ناجحة الوهلة الأولى"⁽⁴⁾. فالشاعرية تبرزها مؤهلات عدة، فضلاً عن الموهبة، منها: "الاطلاع الواسع على تراث أمته، ومحاولة الهضم النوعي الناضج لكنوزه الخالدة، والتزود المستمر من تراث الفكر العالمي وثقافات الأمم الأخرى"⁽⁵⁾.

وتتداخل آراؤهم في فهم مصدر الشعر ومنطلقه، فتم يترددون بين رؤيتين، إحداهما تقول: إن وجوده يتأسس في ذات المبدع من خلال صلته بالحياة والطبيعة، فنراه نازك معاناة روحية، يعيش الشاعر فيها "متفتح النفس بحيث ينبض قلبه مع الطبيعة والحياة بكل ما فيهما من عمق ومعنى"⁽⁶⁾. ويقول

(1) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 195.

(2) الغرقي، حرائق الشعر، ص 94.

(3) حسين مردان، ثلاث ساعات مع الشاعر حسين مردان، جريدة البلاد، بغداد، 31 آب 1961.

(4) الحلبي، لقاء مع الشاعر علي الحلبي، مجلة صوت الطلبة، بغداد، العدد 92، شباط 1976، ص 33.

(5) المصدر نفسه.

(6) الملائكة، رسالة إلى الشاعر العربي الناشئ، ص 35.

حسين مردان: "قالإنسان ليس سوى جزء من ذلك الكل الذي هو الطبيعة. ومهما حاول الفنان الغياب أو التغييب عن الطبيعة فسوف يلتقي بها دائماً" (1). ولعلنا نلمس في هذا ترديداً لرؤية رومانسية تشير إلى صلة المبدع بالطبيعة التي انطلق منها الاتجاه الرومانسي. وفي ذلك يقول وردزورث "نحن أنبياء الطبيعة، نتحدث إليهم -الناس- فنلهمهم إلهاماً" (2).

أما الرؤية الأخرى فتشد الأديب إلى واقعه، وتطالبه أن يستجيب لحاجاته. وإذا كانت أفكارهم هذه موحية بأنهم يعدون مصدر الشعر قوة خارج ذات الشاعر فإن تفاعل ذات الشاعر معها أمر أساس في هذه الرؤية التي وسعت أفق التجربة حتى أمسى كل شيء جاهزاً "لأن يقال فيه الشعر بحسب ما يعكس من عمق التجربة وأثرها" (3).

ومثلما أدت هذه النظرة إلى أن يبتعد الشعر "عن ارتباطه بالحدث الكبير أو المناسبة تقسمه أبواباً وفصولاً، هذا للمدح وذاك للقدح وآخر للغزل" (4) ألغت أن يكون مصدره قوة خارج التكوين الإنساني الذي يصل الشاعر موهبته به. ليصبح القول بكون الشعر محاكاة لوجود آخر كالطبيعة أو سواها ما "ينفي الابتداع والابتكار ويجر الفن إلى تقليد من قلد الطبيعة" (5). فضلاً عن إخضاع مسار الإبداع الخلاق إلى تقليدية ينأى عنها الفنان الأصيل الذي آمن بأن "تتاج الإنسان الفني يميزه من الطبيعة، بل هو به أعظم من الطبيعة" (6).

تأتي أفكار بعض هؤلاء الشعراء متفقة مع ما أشار إليه عدد من شعراء الشطرين فيما يتعلق بطبيعة الشعر ومفهومه، وهم في هذا التلاقي لا ينقلون أو يقلدون أولئك بحكم أسبقيتهم الزمنية بل هو تقارب أملتة اللحظة الشعورية وتأسيس معرفي نواته الانشغال بالتجربة الشعرية والتقاء بالفكرة المتشابهة وتأكيدها. يقول بلند الحيدري: "إن الفن والأدب لا يمكن أن يخلدا بغير تلك الحقائق الخالدة في النفس الإنسانية" (7) وهذه القيم التي لا تخضع لآنية زائلة

(1) علي جواد الطاهر، من يفرك الصدا، بغداد 1988، ص 126.

(2) رشاد رشدي، ص 121.

(3) الحيدري، خواطر الشعر العراقي الحديث، ص 48.

(4) الغرقي، حرائق الشعر، ص 94.

(5) طاقة، في جنة عبقر، ص 12.

(6) البياتي، الثورة لا تخمد أبداً، مجلة شعر.

(7) الحيدري، بين الكافة والخاصة، الأدب، العدد 7، ص 21.

"عنصر مهم في الأدب الخالد الذي يثور على التحديد الزماني والمكاني"⁽¹⁾ ومع أن بلند يضع المسألة في أفق متسع، فهو يشارك معظم شعراء الشطرين في إشاراتهم إلى الحقيقة التي عذوها مظهراً أساساً للشعر العصري⁽²⁾.

ويقول شاذل طاقة إن "الرذيلة والفضيلة والقبح والجمال أشياء لا دخل لها في قيمة الأثر الفني"⁽³⁾ وهو بذلك يشارك الرصافي رأيه في كون الشعر "لا يصور الحسن فقط بل قد يصور القبيح أيضاً"⁽⁴⁾. ولعل الشاعرين أخذاً ذلك من رأي قدامة بن جعفر الذي نقله شاذل في ثانياً دراسته: ⁽⁵⁾ "على الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعفة والرفث والنزاهة والبذخ والقناعة والمدح وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة"⁽⁶⁾. وتخطب نازك الشاعر قائلة: "وظيفتك أن تدل على منابع الجمال في الأشخاص والأشياء"⁽⁷⁾، مقيمة ذلك على قناعتها بأن الشعر قيمة جمالية أكثر من أي شيء آخر بما في ذلك فكرة صدق الشاعر في التعبير عن عواطفه التي تراها من الأفكار السطحية الشائعة في الوسط الأدبي "فكانهم بهذا يضعون الصدق على مستوى الجمال، وكأن الشاعر يستطيع أن يبلغ مستوى الإبداع بمجرد أن يعبر عن نفسه تعبيراً صادقاً"⁽⁸⁾. وهي تتفق في ذلك مع الشاعر علي الشرقي في قوله: "إن المعبود الأزلي للشاعر هو الجمال، ولكن يختلف الشعراء باختلاف اتجاههم إلى مواطن الجمال"⁽⁹⁾.

وكان الشرقي يرى في مرحلة مبكرة من شاعريته أن الشعر: "سظايا قلب الشاعر.. واتباعاً لهذه الحقيقة الراهنة أعتقد أن المرأة إذا هذبت كما يهذب الرجل اليوم أصبحت أشعر منه، لأننا إذا علمنا أن الشعر ترجمة في النفس

⁽¹⁾ المصدر نفسه.

⁽²⁾ تنظر: ص 307، من هذا البحث.

⁽³⁾ طاقة، في جنة عبقر، ص 11.

⁽⁴⁾ الرصافي، الأدب العربي، ص 95، وبطي، ص 85.

⁽⁵⁾ طاقة، في جنة عبقر، ص 11.

⁽⁶⁾ قدامة، ص 13.

⁽⁷⁾ الملائكة، رسالة إلى الشاعر العربي الناشئ، ص 35.

⁽⁸⁾ المصدر نفسه، ص 38.

⁽⁹⁾ الجواهري، الديوان، 1: 85.

بحركها الخيال والتصوير فهي أشعر لأنها أشد خيالاً وأكثر هواجساً⁽¹⁾. وهو الرأي ذاته الذي رده شاذل طاقة بعد سنين: "إن الشعر قوامه العاطفة والإحساس وأن المرأة أقوى عاطفة وأرشف إحساساً"⁽²⁾. وتأسيساً على ذلك يرى "أن للمرأة في الشعر الحظ الأوفر والحق الأكبر فهي في أكثر الأحيان وحي الشعر"⁽³⁾. ويتفق حسين مردان معهما في الفكرة فالشعر طبقاً لرأيه "عاطفة وغريزة"⁽⁴⁾، وهما لدى المرأة أشد، غير أن واقع المرأة العراقية جعل حسين مردان يراها غير جديرة بصفة الشاعرية فهي "لم تستطع ولن تستطيع أن تعبر عن عاطفتها وتقص عن غرائزها بصراحة وهي مكبلة بالتقاليد القاسية والعادات القديمة"⁽⁵⁾.



(1) علوان، ص 423، وينظر مصدره.

(2) طاقة، في جنة عبقر، ص 11.

(3) المصدر نفسه.

(4) مردان، على المرأة ألا تفرض الشعر، جريدة الإنقاذ، بغداد 28 أيار 1949.

(5) المصدر نفسه.

* غاية الشعر ودوره

يبدأ التعبير الشعري لدى الشاعر هاجساً ذاتياً يتلجلج في داخله. وهو وحده، مهما تعددت المؤثرات الخارجية، المحفز الأساس لقيامه بكتابة القصيدة. فالشاعر "فرد" له نظراته الخاصة، وقصيدته ليست حادثة في التاريخ الاجتماعي ... وإنما تأكيد لشخصية الشاعر الذاتية المفردة"⁽¹⁾. ولكن هذه الذاتية تنحصر في خصوصية التعبير والمؤثرات التي تجعله يأخذ هذا المسار أو ذاك، لأن الشاعر إنسان في بيئة اجتماعية، تؤثر في وجوده، وتترك في شخصيته خطوط انتمائه إليها.

ومع أن الشعر أكثر الفنون الإبداعية ذاتية تتوارى هذه الذاتية غالباً وسط زحام من الانتماء الداخلي (الروحي) والخارجي (الوعي والفكر والظرف الاجتماعي)، ليصبح الشاعر "وهو يعبر عن ذاته إنما يعبر عن عصره ومجتمعه"⁽²⁾ وفي أشد حالات استغراقه بعالمه الشعري الذي فسر بأنه دليل صلته بقوى غيبية واغترافه من مجاهل يرودها وحده"⁽³⁾، ظلت أهمية الشاعر ومكانته مرتبطتين بمقدار تمثله لوجوده الاجتماعي، فليست هذه الخصوصية التعبيرية التي تهيات له إلا وسيلة لإظهار التناسق الحيوي بين خبرة الشاعر وتجاربه والبيئة الاجتماعية التي وجد نفسه فيها.

(1) بور، الشعر كيف نفهمه ونتنوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، بيروت 1961.

(2) منح خوري، الشعر بين نقد ثلاثة، والرأي للإيوت، ص 39.

(3) كان لخصوصية التعبير التي ينفرد بها الشاعر بين الناس أثر في تولد هذا الاعتقاد على مر الأزمنة، وكان الشعراء يرسخون فكرته في أذهان الناس إشباعاً لنزعات خاصة. وهكذا ظل الشاعر إنساناً بينه وبين بعض القوى الخفية أسباب وصلات هي التي تلهمه قول الشعر، فكانت عند الإغريق آلهة الشعر وعند العرب الجن التي تسكن وأدى عبقر. واستمر الحال طوال عصور الأدب الكلاسيكي، حتى إذا ما حل عصر الرومانسية صار للخيال، بوصفه شيئاً خاصاً لا تتوفر ملكات الإنسان العادي، مصدر تفرد الشاعر وعبقريته، غير أن الاتجاهات الأدبية اللاحقة أعادت الإنسان إلى عالمه الأرضي ووشجت صلة لده بواقع.

ولعل وسائل اتصال الشاعر بالآخرين لا تشغله وقت كتابة النص الشعري لاستغراقه بحالة شعورية موهلة في خصوصيتها، غير أن إعادة واحدة لقراءة النص الذي كتبه تجعله مدركاً حاجة ما أبدعه إلى متلق يخاطبه ويتوجه به إليه. وهكذا ألزم الشاعر بحالة التواصل في إبداعه مع الآخرين، مهما حاول أن يتمرد على ذلك أو يرفضه. وصار من نافلة القول أن "ليس هناك شاعر يعيش ويكتب في عزلة.. وقد يكون الشاعر متعاطفاً مع بيئته الاجتماعية أو ثائراً ضدها، وقد يذهب إلى حد إنكارها ولكن تأثيرها سيظل منطبعاً على شعره"⁽¹⁾.

وكان على النقد الأدبي، باتجاهاته ومدارسه المتعددة، أن يتبنى هذا التلاحق بين ما هو ذاتي يخص المبدع وحده والعام الذي يوشج صلته بمحيطه الاجتماعي. وقامت على وفق تغليب أحد الجانبين على الآخر اتجاهات ومذاهب أدبية متباينة المواقف والمنطلقات، وتوزع الفكر النقدي بين جاعل المجتمع، وما في الواقع والحياة مصدر التقاليد والاتجاهات الأدبية والفنية، وآخر يرى في فردية الأديب وذاته المتحررة مصدراً لتجربة إنسانية يبتدعها. وقام على وفق ذلك من ينادي بقيمة الفكرة التي يعبر عنها الأدب، ومدى ما يمكن أن تخدم به واقعها وتعبر عن مجتمعها، ومن يجعل الغاية الجمالية والمتعة الفنية التي يحكمها الأدب غاية مهمة في ذاتها. فقد نظرت الكلاسيكية إلى غاية الشعر من خلال معيار أخلاقي - اجتماعي يعد الماضي، بقيمه وآفاقه أكثر قيمة من الحاضر. فدعت لأجل ذلك إلى التمسك بالقيم الموروثة وتمثلها⁽²⁾. وانطلقت الرومانسية إلى الغاية ذاتها عن طريق تأكيد قيمة الإبداع في الشعر، فأتجهت إلى ذات المبدع، لترى أن الشعر "تعبير عن الخصائص الفردية"⁽³⁾، جاعلة ذلك منطلقاً مهماً في اتجاه الشاعر إلى القضايا الاجتماعية والسياسية وسواها⁽⁴⁾. وبالغت الواقعية في الدعوة إلى صلة الأدب بمجتمع وواقعه، وحين طغت سطوتها كان الرد الذي لوح به الأدباء اتجاههم إلى نزعة (الفن لفن) وتغليب شكلية الأدب، وعد الغاية الجمالية منتهى طلب الفن عامة، وهي غاية منفصلة عن الأهداف الأخلاقية أو أية أهداف أخرى⁽⁵⁾، وفي الشعر رأى

(1) نور، ص 282.

(2) ينظر: مجد محمد الباكير البرازي، في النقد الأدبي الحديث، عمان 1986، ص 183.

(3) فتوح أحمد، ص 27.

(4) ينظر: محمد غنيمي هلال، ص 35.

(5) عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، بغداد 1986، ص 378.

القائلون بهذه النزعة أن القصيدة "تؤثر لا بالفكر الذي توحى به ولا بالموضوع الذي تعالجه، ولكن بكمال تنسيقها وبانسجام إيقاعها بقوة التعبير وغناه"⁽¹⁾.

وإذا انتهت هذه النظرية إلى اهتمام بالشكل والمبالغة في تبجيله⁽²⁾، كانت ردود الفعل المضادة التي أثارها تشير مرة أخرى إلى عودة لربط النص بواقعه وبيئته، إذ لا يمكن النظر إلى فنية الشعر مستقلة عما يحيط بها "لأنه قبل كل شيء نتاج بشري شديد المساس بالحياة، ولأنه يحتاج - كما كان دائماً - إلى العقيدة التي تسنده وتكون بالنسبة إليه بمثابة نقطة انطلاق"⁽³⁾. ووثقت (الواقعية الاشتراكية) صلة الأديب بعصره وبيئته وأضفت عليه دوراً مماثلاً للسياسي وشغلته بمهمات سياسية واجتماعية كثيرة⁽⁴⁾.

(1)

إن رؤية الأديب التي تحدد منطلقه في تفسير ما يشغله وما يتوقف عنده هي حصيلة إمكاناته الذاتية من الثقافة والتجربة وما استقر وعيه عليه من قناعات في مجمل ما يحيط به وبما يشكل سمات شخصيته. ولعل تلمس هذه الرؤية ومظاهرها عند الشاعر العراقي الحديث يعد مدخلاً لتبيان مستوى الوعي المعرفي الذي استقرت عنده نظرتة إلى المضمون في الشعر وآفاقه، وتحديد مسارات التأثير الذي يجد أن الشعر قد تنهى إليها.

ونتيجة لواقع عربي وعراقي خاص كانت قناعات الشعراء في الدور الذي يبتغونه للشعر تتوقف عند وضعه في دائرة التلقي والتأثير في مجتمعه وعصره. ففي مرحلة زمنية امتدت منذ أوائل القرن العشرين حتى الآن، واتسمت بخصوصية الظرف السياسي والفكري الذي تعيش فيه الأمة العربية مواجهة حاسمة وصراع الأفكار وتحدي الثقافات الوافدة، كان على الأديب أن يضع تجربته الإبداعية في المسار العام الذي أوجبه حالة الحرص غير الاعتيادي على تماسك الشخصية العربية. ومن هنا صار ترفاً غير مبرر أن يصطنع الأديب لتجربته الأدبية مساراً ذاتياً لا يتبنى حاجات الواقع العربي ومستلزمات الصراع الذي يخوضه. وهكذا حسمت هذه القضية في كل الأحوال

(1) المصدر نفسه، ص 388.

(2) ينظر: الربيعي، ص 47.

(3) عز الدين اسماعيل، الشعر في إطار العصر الثوري، ص 20.

(4) ينظر: الربيعي، ص 49.

لصالح اجتماعية الأدب، وبقيت أصوات الدعوات الذاتية خافتة النبرات، سرعان ما ضاعت في خضم ضجيج المناداة بأهمية الأدب ودوره في عصره ومجتمعه. وتبدو هذه الحالة على وضوح كبير لدى الشعراء العراقيين، لا سيما في النصف الأول من القرن العشرين، بسبب من طبيعة الظرف السياسي والاجتماعي وانشغال الشعراء بملاحقة متغيرات الواقع ومستجداته. وإذا أتيح لبعض الاتجاهات الأدبية التي تعلي من شأن الذات أن تبرز في بعض النتاج الشعري العراقي، فإن هذا الشعر لم يقف يوماً ليناقد قضية الانغماس بفنيته وحدها، وكان منحازاً إلى جانب دوره المؤثر في مجتمعه، وواصل ترسيخ ذلك في أشد حالات انشغاله بالتجديد الفني وبحثه عن مسارات تعبيرية مستحدثة في مراحل لاحقة. لم ينظر هؤلاء الشعراء إلى الشعر بوصفه ممارسة إبداعية تنتهي عند حدود تجربة مبدعه الذاتية، بل جعلوه وسيلة فائقة التأثير يؤدي صاحبها دوره الإنساني من خلالها، ولعل التفاتة الشعراء هذه أول بادرة وعي في مسيرة الشعر العربي، تنزل الشاعر من خيلاء تفردته لتجعله إنساناً مسؤوليته، ليس أمام تجربته الفنية وحدها بل أمام عصره ومجتمعه أيضاً. وإذا تبني الشعراء هذه الحقيقة وحرصوا عليها كان التعبير عنها لديهم عد الشعر وسيلة مؤثرة في مسار العصر وحركته، فهو "موقف للأهم من رقتها، والنافع فيها أرواحاً جديدة تطالب بحقوقها المعضومة وتندأ عنها عادية الاستبداد"⁽¹⁾. وتؤكد هذه القناعة لديهم حين يتلمس بعضهم ما للشعر من دور في مجتمعهم، فيرى "أن العراق مدين لشعرائه المحدثين بالشيء الكثير من تقدمه العلمي والسياسي والاجتماعي"⁽²⁾ ومحض الشعر أهمية أكبر، منطلقاً من حرص الشاعر العربي على لغته التي عدها "أداة فعالة في تكوين الحياة القومية"⁽³⁾. وكانت صورة الشاعر لديهم محملة بوعي جديد لدوره القائم على المشاركة الفاعلة في إحداث وعي التغيير الذي يحتاج إليه مجتمعه، فما عاد الشاعر - طبقاً لرؤيتهم - يهيم في وديان ذاته بل صاحب رسالة. وهذه إشارة جديدة مهمة في أدبنا العربي. وهي بعض مظاهر شخصية الشاعر في هذه المرحلة ومشاركته في النضال الوطني والقومي⁽⁴⁾، ورسالة الشاعر طبقاً لرأي

(1) بطي، ص 22.

(2) البصير، جولة في الشعر العراقي الحديث، مجلة دار المعلمين العالية، العدد الأول، بغداد، حزيران 1951، ص 50.

(3) المصدر نفسه.

(4) الطاهر، وراء الأفق الأدبي، ص 212.

الشبيبي "لا تعدو وصفه الدواء بعد تشخيص الداء ولا تخرج عن استخراج العظلة البالغة من سنن الاجتماع وعبر التاريخ ولا تتعدى الإشادة بقيم الفضائل ومكارم الأخلاق، فإذا كانت للشاعر جولة في وجه من وجوه الإصلاح أو ناحية من نواحي الخير، وإذا ومضت في فنه شعلة تنير السبل الحالكة أو علت صرخة تنير العزائم الخامدة، أو سرت نفحة تحيي الرمم البالية فقد أدى الرسالة"⁽¹⁾.

لقد انطلقت دعوة شعراء الشطرين إلى ارتباط ما يقدم من نتاج أدبي بالواقع والتعبير عن قضاياها، "فما الشعر إلا شعور الشاعر التابع لشعور الشعب الذي هو فرد منه"⁽²⁾، وبمقدار صلة الشاعر بمجتمعه وتعبيره عنه يتحقق له وجوده، "فإن الشاعر الحقيقي هو الشاعر الاجتماعي"⁽³⁾ وليس للأدب أن يتطور ويساير عصره إلا من خلال تمثله لما يشتجر في مجتمعه "ففي تلك الأحداث والهزات الاجتماعية تكمن أسرار الانبعاث والحركة في عالم الأدب"⁽⁴⁾ ولأن الشاعر "إنسان مرتبط بالمجتمعات وشكلها أو تركيبها"⁽⁵⁾ يقتضي هذا الارتباط منه إدراك أن "أحب صنوف الأدب إلى الناس ما عالج شؤونهم وتحدث عن آمالهم وآلامهم، كائنة قيمته الفنية ما كانت"⁽⁶⁾.

وحاول أكثرهم تحديد طبيعة الدور الاجتماعي الذي يمكن للشعر أن يقوم به. قرأ الزهاوي أن الشعر يمتلك قدرة إنهاض المجتمع إلى مراتب التطور:
الشعر ينهض بالشعوب إلى العلا فيما يواؤه من استعداد⁽⁷⁾

وعد الرصافي الشعر دعامة في تطور المجتمع، إذ إن "تصيب كل أمة من الحياة الأدبية ورقتها فيها إنما هو في نصيبها من الشعر ورقتها فيه"⁽⁸⁾.

(1) الشبيبي، الديوان، ص ح.

(2) بطي، ص 70.

(3) الجواهري، الديوان، والرأي للشرقي، 1: 81. ويقول الجواهري: "الشاعر الأصل هو الذي ينطق بلسان أمته ووطنه" ماجد أحمد السامرائي، مع الجواهري وقضايا الشعر المعاصر، الأقلام، ع 10، حزيران 1969، ص 158.

(4) الشبيبي، جريدة المنار، بغداد في 20/ كانون الثاني 1964.

(5) ماجد أحمد السامرائي، مع الجواهري، مجلة الأقلام، ص 156.

(6) البصير، خطرات، ص 175.

(7) الزهاوي، الديوان، 1: 253.

(8) الرصافي، حديث الرصافي، مجلة الحرية.

ويسبدو أن الرصافي ينطلق من نظرة تضع صورة التراث الأدبي العربي ومكانة الشعر الأثرية فيه أساساً للحكم. ولو أجال الرصافي بصره فيما عند الأمم الأخرى من (حياة أدبية) لوجد أن للأنواع الأدبية الأخرى - الرواية والمسرحية - مكانتها في مقياس هذا الرقي.

ويقول الرصافي بالرأي الذي قال به الزهاوي، فالشعر وسيلة إنهاض:
وما الشعر إلا أن يكون نصيحة تنشيط كسلاناً وتنهض ثاويًا⁽¹⁾

ويستوزع الجواهري والصفافي النجفي بين غايتي الشعر عند معظم هؤلاء الشعراء: الإصلاح والإنهاض، فيقول الجواهري:
في الشعر شحنة لغزومات ومحتسب لطائرات وترويض لأذهان⁽²⁾

ويقول الصفافي النجفي:
في الشعر معنى مصلح يسمو على معنى يعظم شأنه القراء
شعري لإصلاح الأنام وسيلة فالمصلحون هم هم الشعراء⁽³⁾

ويجد الشرقي في صلة الشاعر بمجتمعه ما يدل على الدور الذي ينبغي للشعر تأديته، فالشاعر "يستقي إلهامه وأحلامه من وسطه وشعبه. فهو يحمل رسالة الشعور العام، ويتعاطى بصقال العاطفة العامة وتربيتها. ومن هنا تعمر جهة الشعر الاجتماعي، ويكون الأدب أدباً شعبياً"⁽⁴⁾.

ويعد الجواهري السياسة مجالاً لتأكيد صلات الشاعر الاجتماعية، ويبدى إعجابه بالرصافي الذي جعل السياسة شعراً، مع التحوط فيما يتعلق بالناحية الفنية⁽⁵⁾. ويتحدث الشبيبي عن ديوان أحد الشعراء الشباب بإعجاب لأنه وفق "فجعل شعره سجلاً خاصاً سجل فيه أحداث وطنه المعروفة في تاريخه القريب، فهو ديوان لمجريات المجتمع المعاصر في العراق"⁽⁶⁾.

انتهى اهتمام هؤلاء الشعراء بالغايات الاجتماعية للشعر إلى المناداة

(1) الرصافي، الديوان، 2: 341.

(2) الجواهري، الديوان، 2: 249.

(3) الصفافي النجفي، أشعة ملونة، ص 26.

(4) الشرقي، آراء الأبناء في ديوان الكرخي، ص 1.

(5) الطاهر، الجواهري يكشف وثائقه كاملة، مجلة الكلمة، بغداد، العدد 2، آذار 1972، ص

41.

(6) طالب الحيدري، اللون شتى، مقدمة الديوان بقلم الشبيبي، بغداد 1949، ص 9.

بالحقيقة سمة أولى يتوافر الشعراء عليها في قصائدهم، ونظروا بعين الزرابة إلى ما سواها. و(الحقيقة) التي عنوها يفصح عنها اهتمام الشاعر برسم صورة لواقعه ومحيطه، تغلب عليها المباشرة في موضوعاتها، والتقريرية في الإشارة إلى صورها ودلالاتها. ولعل المتابعة المتأملة لأفكار هؤلاء الشعراء في هذه المسألة تبرز المعيار النقدي الذي استمدوه من تصورهم للحقيقة في الشعر.

يقول الزهاوي: "إن أحسن الشعر ما انطبق على الواقع، فكان خلواً من المبالغة التي تمجها الطباع الراقية"⁽¹⁾. والمطابقة للواقع مستمدة من حقيقته:

والشعر بالمعنى المطا **بقى للحقيقة يكبر⁽²⁾**

وحين ينظر إلى الموروث الشعري العربي يعلن ميله إلى ما كان صاحبه قد عبر عن الحقيقة فيه، "فالشعر الخالد ما انطبق على الحقائق"⁽³⁾، ولذا أبدى موافقته على رأي حسان بن ثابت حين قال:

وإن أحسن بيت أنت قائله **بيت يقال إذا أنشدته صدقا⁽⁴⁾**

ويبدو أن الزهاوي لا يميل إلى القول بأن أعذب الشعر أكذبه، فيرى أن العذوبة في صدق التعبير، "والأدب الصادق ذو روعة قد ولعت الأرواح، فوقفت وراءه الأسماع قريبة منه، تسمح كلمة الساحر حق السماع، فلا يفوتها منه شيء"⁽⁵⁾. ولعله في رأيه هذا ينطلق من تصور متسع لمفهوم الحقيقة، لا يقف عند صورها الاجتماعية أو التاريخية، فيستوعب حقائق النفس وما تفصح عنه أيضاً.

يرى البصير أن مصدر الأدب المتجدد مرهون بمقدار حرصه على الحقيقة وتمثلها، "فما دام الأدب صورة صادقة من الحياة والطبيعة فإنه موضع ابتكار لا حد له"⁽⁶⁾. ولكنه يوائم بين الحقيقة والخيال، فيعدّهما قسيمين في العمل الأدبي، فالأدب "تسيخ لحمته الخيال وسداه الحقيقة، يغذي بالواقع ويسمو

(1) الزهاوي مختارات الزهاوي، ص 21.

(2) الزهاوي، الديوان، 1: 271.

(3) بطي، حديث الزهاوي، ص 70.

(4) حسان بن ثابت، الديوان، ص 348.

(5) الزهاوي، اللسان والكاتب في الأدب، مجلة الإصابة، العدد 3، 24 أيلول 1926، ص 21.

(6) البصير، خطرات، ص 17.

بالخيال⁽¹⁾). ولعل هذه فكرة متقدمة في النظر إلى العمل الأدبي، تفصح عن اختلاف في رؤية البصير عن بعض شعراء جيله، ربما جاءت إليه بتأثير دراسته الأدب الغربي.

إن الدور الذي منحه شعراء الشطرين للشعر في معالجة الحقائق الاجتماعية والفكرية في بيئتهم لا يبرز منطلقاتهم النقدية كاملة، بما يجعلنا نتوقف عند ترددها وحدها. فقد عانت آراؤهم النقدية من اضطراب بين في كثير من جوانبها، لاسيما حين يواجهون آفاقاً معرفية من خلال قراءات ثقافية خاصة - تتعارض مع هذه الفكرة أو تلك مما قالوا به، أو حين يتحرك أي منهم باتجاه مجالات الوعي النقدي والفكري التي تهيأت له فتبدو له الأشياء والوقائع "منعزلة عن بعضها، وكأنها قائمة بذاتها"⁽²⁾ ليقع معظمهم في ازدواجية الموقف وتتناقضه، فهو أسير واقعه الذي تحركه مؤثرات خاصة، ليس له بد من تحريك شعره على وفق قوانينها ليؤكد هذه القناعة أو تلك، ولو كانت غير ذات جذور راسخة في نفسه.

إن معاودة النظر في اتجاهات تفكير هؤلاء الشعراء في دور الشعر وغايته تجعلنا قادرين على القول بإخلاصهم لقضية التعبير عن الواقع وشؤونه، وما ورد عندهم من تنظير نقدي يشير إلى إعلاء شأن فنية الشعر، ويحد من أهمية الموضوع، لا يعدو أن يكون تعبيراً عن اضطراب في التوجه والرؤية انتاب بعضهم أحياناً.

كان الزهاوي مهتماً بتمثل الشعر للواقع ومطابقته له أكثر من أي شاعر من شعراء جيله. ولكنه يتخلى عن ذلك، ليعلن مرة: "إن الشاعر الذي يساير شعور الناس فيما ينظم، متوخياً إقبالهم على شعره، ينال ما يتوخاه، ما بقي الشعب جامداً في مكانه لا يتحرك عنه. أما إذا تقدم فإن شعره يموت، ويأخذ مكانه الشاعر الذي يتجدد مع جيله"⁽³⁾. ولا ينطلق هذا الرأي من قناعة الزهاوي بالجانب الفني من الشعر بقدر ما يفصح عن استجابته لدعوى التطور والتجديد التي كثيراً ما كان الزهاوي من دعائها.

ويفصح الرصافي عن رؤية مغايرة لما كان ينشده للشعر من غايات، فيقول: "وقد أخطأ من قال أن غاية الأدب تهذيب النفوس وتنقيف الأخلاق

(1) المصدر نفسه.

(2) العوادي، لغة الشعر الحديث في العراق، بغداد 1985، ص 247.

(3) الزهاوي، النبل، 1: 6.

وتقويم أود الطباع، فإن الأدب، وإن جاز أن يكون واسطة لتَهذيب النفوس وتحسين الأخلاق، إلا أن ذلك محدود من فوائده المترتبة عليه لا من غايته⁽¹⁾، وتعكس رؤية الرصافي هذه حالة تتقاطع من قناعته بغاية الشعر الاصلاحية، وهو القائل:

وما ينفع الشعر الذي أنا قائله إذا لم يكن للقوم في النفع ساعيا
وما الشعر إلا أن يكون نصيحة تنشيط كسلاناً وتنهض ثاوريا⁽²⁾

إذ يبعد بين الغاية والوسيلة في الشعر منطلقاً مما فيه من أغراض لا تؤدي أية مهمة أخلاقية⁽³⁾. غير أنه في الوقت ذاته يرفض رأي القائلين بأن لا غاية للفن إلا فنيته، فالغاية عنده "ما يكون لأجله وجود شيء، فهي إذن علة الوجود، وليس من المعقول أن تكون القصيدة نفسها هي الباعث له على قولها"⁽⁴⁾. ولعل أفكار الرصافي هذه تشير إلى قناعته بتداخل الغاية والوسيلة في الشعر لخصوصيته الفنية فإذا كان وسيلة للتعبير عن محتوى شعوري أو ذهني هو الغاية في حدود مضمون القصيدة فإنه غاية ذات طبيعة خاصة، يستعان بوسائل مختلفة لبلوغها من لغة وخيال وبناء موسيقي.

أما الشبيبي الذي آمن برسالة الشاعر⁽⁵⁾، وعدّ أفق التجديد الذي سلكه الشعر العربي الحديث يتمثل في أن الشعراء "شرعوا يستوحون الشؤون والحوادث الاجتماعية والسياسية العامة"⁽⁶⁾ فإنه يعكس وجه الاضطراب في رؤيته حين ينظر إلى حالة الجدل الدائر بين القائلين بنظرية (الفن للفن) والقائلين (بالفن للحياة) فيطلق على النوع الأخير تسمية (أدب المعدة) وهو عنده غير أدب النفس والروح⁽⁷⁾. ومع أن قوله لا يفصح عن وصفه للأدب الذي يهتم بفنيته، فلا شك في أنه يغمز جانب الرأي القائل بأدب الحياة، ويشير إلى اهتماماته اللاشعورية.

(1) الرصافي، دروس في تاريخ آداب اللغة العربية، ص 39.

(2) الرصافي، الديوان، 1: 352.

(3) يقول: "إذا كانت غاية الأدب أخلاقية كما يقولون فماذا نصنع بالأهاجي والخمريات ... بل ما نصنع بالمجون" دروس في تاريخ آداب اللغة العربية، ص 40.

(4) المصدر نفسه، ص 29.

(5) الشبيبي، الديوان، ص 2.

(6) الولي، حديث الشبيبي، ص 8.

(7) الشبيبي، قطرة ندى، جريدة الحضارة، بغداد، 13 أيلول 1947، ص 1.

ولعل طغيان الدعوات الواقعية وأفكار الالتزام التي شغل بها الأدب العراقي في تلك المرحلة كان مبرراً للشببي في اتخاذ هذا الموقف وتضطرب رؤية البصير بين قوله "إن الحقيقة سر جمال الفن"⁽¹⁾، ورأيه الآخر الذي يبدي فيه ميلاً إلى جانب نظرية (الفن للفن) حيث يقول أن "الفن للفن والحياة ثانياً"⁽²⁾. ويزداد الاضطراب حين يضيف رأياً ثالثاً يحتم على الشاعر فيه أن يضع شعره فيما يخدم مجتمعه إذا أراد له أن يكون مثيراً للاهتمام: "وللأديب أن يقصر فنه على ذاته إذا شاء ، ولكن عليه في هذه الحالة أن يتحمل زهد الشعب وإعراضه عنه"⁽³⁾.

(2)

تفصح صلة الشاعر بمجتمعه لدى أصحاب الشعر الحر عن خصوصية التجربة التي يقدمها، لأنه أفق تعبيرى حي لمرحلته. وبمقدار وعيه لهذه الحقيقة وتبنيه لها يتحقق له وجود بين يندرج في مسار تاريخي يدل على صاحبه. وحين يفقد الشاعر هذا الحس النابض بروح زمانه "يعالج شؤون فترة أخرى أو مكان آخر غير اللذين يعيش فيهما يعرض نفسه لخطر الوطء على الخصائص"⁽⁴⁾، أي على هذا الوجود التاريخي الذي يحدد له سماته.

ولقد وعى الشعراء العراقيون المعاصرون هذه الحقيقة، وأبرزوها في منطلقاتهم النقدية، مؤكدين أن وجود الأديب الخلاق يفرض أن يعانق الأديب عصره وأن يعبر عن روح العصر، وأن يضيء الأحداث الراهنة"⁽⁵⁾. ولأن تجربة الشاعر نتاج بيئة ومتطلباتها لا يتاح لهذه التجربة أن تكتمل إلا من خلال بعد اجتماعي أصيل، فالشاعر "إنما ينمو ويكبر من خلال صراعه الدائب مع

(1) البصير، خطرات، 179.

(2) المصدر نفسه. وحاول البصير أن يسبغ مفهومه لهذه النزعة على شعر أبي فراس الحمداني، فقال: "إننا نجد عنده الفن للفن. فلا مطامع تشين شاعرية الشاعر ولا أكانيب تغض من شأنه وتحط من قدره، وإنما هو الشعور الصادق والإحساس النبيل والعاطفة الكريمة" البصير، شاعر الفرمان وفارس الشعراء، مجلة عالم الغد، العدد 7، بغداد، مارس 1945، ص 11.

(3) المصدر نفسه، ص 185.

(4) مائيسن، ص 199.

(5) طاقة، نحو التزام عربي في الألب، ص 53.

متناقضات المجتمع⁽¹⁾). والشعر بوصفه نشاطاً ذهنياً "لا يمكن فصله عن واقع⁽²⁾" الذي يمنحه عمق التجربة ويشرع له مساراً لتطوره ونضجه.

ومع هذا المنطلق الاجتماعي صرح السياب علانية برفضه للشعر الذاتي⁽³⁾. وعنده أن انغلاق الشاعر على مكونات ذاتية محض يضعف حسه الاجتماعي وهو ما يشخصه عند الشعراء القدامى الذين لا يثارون إلا بعد أن ثار أبسط الناس⁽⁴⁾. وإذا كان منطلق الشعر حساً ذاتياً، فليس له أن يكون فاعلاً إذا لم يجعل الهم الاجتماعي العام مرتكزاً في التعبير عن ذاتية صاحبه، فالشاعر "إذا كان صادقاً في التعبير عن الحياة في كل نواحيها فلا بد أن يعبر عن آلام المجتمع وآماله، دون أن يدفعه أحد إلى هذا، كما أنه من الناحية الأخرى يعبر عن آلامه هو وأحاسيسه الخاصة التي هي في أعماق أغوارها أحاسيس الأكثرية من أفراد هذا المجتمع⁽⁵⁾".

ويفسر البياتي هذا التلاحم بين التجربة الذاتية والتجربة العامة، ويعده (توحيداً) بينهما "إن الشاعر هو صوت الجماعة في كل عصر، وهو حتى في خاصيته يعبر عن موجود الجماعة كلها، وذلك لشمول تجربته. وسر نجاح الشاعر وخلوده يقوم على قدرته على التوحيد بين تجربته الذاتية وتجربة المجموع⁽⁶⁾".

وبتأسيسه على قناعتهم بتفرد وجود الشاعر عبر مؤهلاته في الاندماج بكيان المجموع وقدرته على صياغة الكلمة فعلاً إنسانياً عاماً، أكدوا أن ما يمليه عليه هذا الوضع من تأدية لدين هذا المجتمع البائس الذي يعيش فيه⁽⁷⁾، وإيمانهم بأنهم يكتبون الشعر لبسطاء الناس "لأولئك الذين ظل الشعر بعيداً عنهم وظلوا بعيدين عنه طوال مخاض الأرض حتى ولادة عصرنا الرائع هذا"⁽⁸⁾.

(1) مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، ص 181.

(2) الغرقي، حرائق الشعر، ص 29.

(3) العبطة، بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق، بغداد 1965، ص 83.

(4) المصدر نفسه، ص 84.

(5) السياب، أساطير، النجف، 1950، ص 8.

(6) مبارك، ص 148.

(7) السياب، أساطير، ص 8.

(8) موسى النقي، أغاني الغاية، بغداد 1956، المقدمة بقلم السياب، ص 4. وهي السمة التي شخصتها البياتي في مجموعة (طيبة) لعبد الرزاق عبد الواحد، حين رأى الشاعر

وفي هذه المرحلة -بظرفها الخاص- ينبغي على الشاعر أن يدرك أهمية قصيدته وعليه أن يستهدف "الفهم الجماعي لا الفردي ليؤدي دوره القتالي" (1)، ولا يمكن أن يصل إلى ذلك من دون إيلاء المضمون العناية الأساس، لأن "الاستجابة الجماعية لا تحصل إلا بواسطة المعاني" (2)، التي يجب أن يتوسم فيها الشاعر طبقاً لما يراه بلند الحيدري -البساطة والصدق، "وبقدر ما أكون بسيطاً وصادقاً أكون قريباً من قارئ، فليس أعذب الشعر أكذبه بل أصدق" (3).

ويبدو أن هذا التوجه الذي تشير إليه النصوص السابقة مرتبط بمرحلة معينة كانت فيها الظروف السياسية والاجتماعية تطالب الشعر أن يكون على أرض واحدة مع متلقيه، وإلا فإن القناعة الأولى لهؤلاء الشعراء لا تؤدي بالشعر الاجتماعي إلى تقريرية تضع المضمون في سياق المباشرة ومناقشة الهم اليومي الشاغل للناس، بل تضعه في مستوى من التعبير الإنساني الذي يتوسم التجربة الإنسانية التي لا تضيق بظرفيتها منطلقاً له، فالفن الرائع "هو التصوير الصادق للحياة والتعبير عن آثار أحداثها ومشاهدها في النفس الإنسانية بطريقة فنية" (4).

ويتضح هذا الموقف الذي لا يريد للأدب أن يسقط في وهم التعبير الاجتماعي متجاوزاً قيمته الفنية عند نازك الملائكة، ولعل وراءه طغيان مد الدعوة إلى اجتماعية الأدب والمبالغة فيها، من دون أن نهمل خصوصية المنطلقات التي تبنتها الشاعرة ووضوح الجانب الذاتي فيها كثيراً.

ترى نازك أن الدور الاجتماعي للأدب مما نادت به الصحافة، ليصبح نبذة عصبية تطغى عليها، "حتى باتت في عنفها تشبه تياراً جارفاً يريد أن يكتسح القيم كلها" (5). ولذلك توجه نقدها الشديد إليها فنياً وإنسانياً ووطنياً وجمالياً (6).

"استطاع أن يعبر بشيء من الطلاقة واليسر عن هموم البسطاء من الناس وعن مخاوفهم وأعيادهم الأرضية، وحسبهم لكل ما هو جميل، ومقتهم لكل ما هو قذر وبشع وكريه. وبعبارة أخرى أنه استطاع أن يعبر عن المضمون الذي يزهر على شفاه البسطاء". عبد الرزاق عبد الواحد. طيبة، بغداد 1956، المقدمة بقلم البياتي، ص 4.

(1) مردان، الأزهار تورق داخل الساعة، ص 189.

(2) المصدر نفسه.

(3) الحيدري، خواطر في الشعر العراقي الحديث، ص 45.

(4) طاقة، نحو التزام عربي في الأدب، الكتاب، ص 53.

(5) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 261.

(6) ينظر: المصدر نفسه.

وتصل إلى الحكم على هذه الدعوة بأنها "تفصل فصلاً قاطعاً بين دائرة (المواطن) الصالح ودائرة (الإنسان)، فلكي يكون المرء مواطناً صالحاً في نظرنا ينبغي له أولاً أن يتخلص من إنسانيته، فلا يحب قوس قزح ولا ينفعل لمنظر الحصاد ولا تطربه أغاني الحمامة بين النخيل في ظهيرة بغدادية، ولا تمتعه مسرات الصداقة الساذجة، وذكريات نزهة عائلية مرحة"⁽¹⁾. ومع أن ما تشير إليه نازك من موضوعات تجعلها بإزاء الدعوة إلى اجتماعية الأدب في ظل واقع له خصوصيته الاجتماعية والسياسية يبدو غير ذي أهمية كبيرة، فإن منطقتها في هذا الرفض تظل ذاتية تقوم على خصوصية تجربة الشاعرة وشعرها وتوجهاتها فيه فضلاً عن أنها نظرت إلى ما يقال في هذه الدعوة وينادي به وليس إلى التطبيقات الشعرية التي قدمها الشعراء في هذا المجال.

انتهت الدعوة إلى اجتماعية الأدب عند معظم هؤلاء الشعراء إلى تبني (الالتزام) مفهوماً جديداً يعبر عن عمق الصلة التي يقيمها الشاعر بين شعره وغايته الاجتماعية. وبهذا اكتسبت المسألة عندهم بعداً مهماً، ينعكس فيه تأثير الفكر السياسي والفلسفي الذي بدأت كتاباته تصل إلى العراق وأتيح لهم أن يطلعوا عليه.

يقوم مفهوم الالتزام على تأكيد الصلة الإنسانية التي تبرز فيها شخصية الأديب وهو يتبنى مشكلات واقعه وعصره بما يفصح عن أهمية دوره. ففي هذا العصر الذي شهد مجابهة حادة بين اتجاهات فكرية متناقضة، وصراعاً شمل مختلف جوانب الحياة المعاصرة وحروباً ومصالح واستعماراً وثروات تحررية ما عاد مقبولاً من الأديب مواصلة الاستغراق في ذاتيته والاسترسال في مشاعره وخيالاته. فعليه أن يعبر عن انتمائه إلى مرحلته وما تتمخض عنه من مظاهر. وأن يشارك بالفكر والشعور والممارسة المباشرة في القضايا التي تشغل مجتمعه.

وبرز في هذا المفهوم اتجاهان أحدهما عبرت عنه الواقعية الاشتراكية في دعوتها إلى حتمية التزام الأديب بقضايا المجتمع والتعبير عنها. أما المفهوم الآخر فعبرت عنه دعوة المفكر الفرنسي (جان بول سارتر)⁽²⁾ إلى التزام يبنى

(1) ينظر: المنصر نفسه.

(2) رفض سارتر أن يكون الأدب تعبيراً عن الماضي الذي ليس من صنعنا أو المستقبل الذي هو ملك لسوانا من الأجيال ودعا إلى تواصل الأديب مع مرحلته وعصره وبذلك يتحقق له الالتزام ينظر: ميرنادي، ص 311.

على إدراك الأديب لمسؤوليته بإزاء أحداث عصره، فإنسان القرن العشرين ملتزم بحكم المسؤولية الشخصية التي تفرضها عليه حرّيته، فما دام الإنسان متمسكاً بحريته فإن حرّيته تقتضي مسؤوليته من منطلق علاقته ببيئته والآخرين⁽¹⁾. وينال المضمون عند سارتر تفضيلاً في حين لا يعطي للشكل مثل هذه الأهمية. ومن منطلق هذا الانشغال بالمعنى يفضل النثر على الشعر في تقديم الرؤية الملتزمة، فإذا كان الالتزام يعني اتخاذ موقف فكري فإن النثر عندئذ يكون ميدانه الطبيعي⁽²⁾. وهكذا يصل سارتر إلى القول بعدم جدوى مطالبة الشعر بالالتزام⁽³⁾، بسبب طبيعة التعبير الشعري وخصوصيته في التعامل مع الألفاظ والمعاني، التي "تتجمع عن طريق تداعيات سحرية"⁽⁴⁾.

يؤكد اهتمام الأدباء العراقيين بهذا المفهوم وسعيهم إلى تبنيه في تجاربهم الإبداعية أنه لم يكن حكراً على اتجاه سياسي أو فكري معين، مثلما لم يكن نتيجة اطلاعهم غير المباشر على الأدب العالمي الذي تمثل هذا المفهوم، من خلال كتابات بعض الأدباء العرب.

لقد جاء مفهوم (الالتزام) في البدء -وقبل أن يقدم سارتر مفهومه عنه- مع الفكر الاشتراكي. وقد عرف الواقع السياسي العراقي شيئاً من هذا الفكر منذ أوائل العقد الثالث. وظهرت أمثلته لدى قسم من الشعراء العراقيين السابقين لشعراء التجربة الجديدة، من دون أن يشيروا إليه صراحة، مع أن كتابات كثيرة لأدباء عرب وأجانب كانت تذكره. غير أن الأدباء العراقيين لم يستخدموه إلا بعد الحرب العالمية الثانية⁽⁵⁾. أما الشعراء الذين كتبوا الشعر الحر فلعلمهم لم ينشغلوا بهذا المفهوم أو الحديث عنه إلا في العقد السادس من هذا القرن، ويبدو أن دافعهم إلى ذلك لم يكن الفكر الاشتراكي المتبني للالتزام بقدر ما كانت أفكار سارتر ورؤيته الجديدة له وراء ذلك.

شغل السياب في مرحلة متأخرة بقضية (الالتزام والالتزام) فجعلها موضوعاً لمحاضراته التي أسهم بها في مؤتمر الأدب العربي الذي عقد في روما عام 1961 والطريف في الأمر أن هذا الاهتمام جاء في مرحلة راح فيها

(1) ينظر: البرس، سارتر والوجودية، ترجمة سهيل إدريس، بيروت 1961، ص 68.

(2) عز الدين اسماعيل، الشعر في إطار العصر الثوري، ص 35. وينظر مصدر.

(3) سارتر، الأدب الملتزم، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت 1965، ص 61.

(4) المصدر نفسه، ص 60.

(5) ينظر: عباس توفيق، ص 173.

السياب يعلن اتصاله عن أي شكل من أشكال الالتزام وهي نتيجة تناسب تخليه عن أي اتجاه سياسي⁽¹⁾.

بدأ السياب محاضراته باحثاً عن صور الالتزام في الآداب القديمة، منطلقاً من قوله بأن فكرته ليست بالجديدة، إذ كان الأدب بكل فنونه "ينقسم إلى أدب موضوعي وهو ما يقابل الأدب الملتزم، وإلى أدب ذاتي، وهو ما يقابل الأدب غير الملتزم"⁽²⁾.

وقاده هذا التصور العام للمفهوم إلى القول: إن "تصيب الالتزام القديم من الإنسانية والشمول أكثر من نصيب الالتزام الذي نعرفه اليوم"⁽³⁾. وقد عد السياب الشعراء الكلاسيكيين جميعاً ملتزمين طبقاً لرؤيته التي أقامها على تمييزه بين ماهو ذاتي وما هو موضوعي، وإذا رأى أن الجانب الموضوعي يغلب على توجهات الشاعر العربي القديم رآه "ملتزماً من دون أن يدعوه أحد إلى ذلك"⁽⁴⁾، ورأى أن ذلك تحقق في موقف الشاعر الجاهلي الذي كان لسان حال قبيلته، أما في المراحل الأولى من قيام الدولة الإسلامية فإن الإسلام "فرض الالتزام على شعرائه فرضاً وإن لم يأمر بذلك صراحة"⁽⁵⁾ لأنه دعا الشاعر المسلم إلى التمسك بالمبادئ الإسلامية والتعبير عنها. وإذا خفت حدة الوازع الديني في المراحل اللاحقة فقد خفت معها حدة التزام الشاعر العربي ليسير بشعره في اتجاهات متباينة، بعضها ذاتي كالغزل ومع أن العصر العباسي شهد تعدداً في اتجاهات الشعر وبرز خصوصية الشاعر رأى السياب أن شاعر هذا العصر ظل "يسلك ذات النهج الذي سلكه الشعراء العرب من قبله غير خاص عواطفه الذاتية إلا بالنزr اليسير ومفتعلاً التعبير عنها في أغلب

(1) يقول في محاضراته هذه: "فكانني تخمت من الالتزام فأننا أتقلت منه" الأدب العربي المعاصر، أعمال مؤتمر روما، ص 251. ويقول في رسالة إلى يوسف الخال: "أصابتني تجاه الالتزام ردة" (رسائل السياب، ص 106) ويقول في ثانية إلى جبرا إبراهيم جبرا: "لنا الآن لا أكتب إلا شعراً ذاتياً، أما القصائد الملتزمة فنادرة نادرة تكاد تساوي عدم الوجود" (نفسه، ص 164)، ويقول في ثالثة إلى عاصم الجندي: "لا أكتب هذه الأيام إلا شعراً ذاتياً خالصاً. لم أعد ملتزماً. ماذا جنيت من الالتزام؟ هذا المرض وهذا الفقر" (نفسه، ص 176).

(2) السياب، الالتزام واللاالترام، ص 239.

(3) المصدر نفسه.

(4) المصدر نفسه، ص 240.

(5) المصدر نفسه.

الأحايين" ⁽¹⁾. ومع مناسبة هذا الرأي لبعض شعر ذلك العصر يفتقر تعميمه على شعر العصر الذي دام خمسة قرون إلى الأسس الموضوعية، لاسيما أن هذا العصر شهد ظهور عدد من أبرز شعراء العربية الذين نضجت على أيديهم صورة الشعر العربي الخالد.

ويرى السياب أن العصور التي وصفت بأنها (مظلمة) لم تبرز صورة واضحة للالتزام، ولذا تجاوزها إلى العصر الحديث، ليعد شعره بدء مرحلة جديدة من التعبير عن الالتزام في الشعر العربي ⁽²⁾ وإذ كان مفهوم الالتزام - طبقاً لما يراه السياب - قد برز في العراق بتأثير اتجاه سياسي معين، فإنه يرى أن لفظة (الالتزام) ذاتها لم تستخدم في النقد العربي بمفهومها الحالي إلا بعد أن استخدمها (سارتر) ⁽³⁾.

وبعد أن نشطت الدعوة إلى الالتزام في الأدب العراقي والعربي يؤكد السياب بدء مرحلة ضعفها في الوقت الذي كتب فيه محاضراته، إذ راح الشعراء يتخلون عنها، ويمثل لذلك بشاعريته: "وأرى ذلك في نفسي، فكأنني أتخمت من الالتزام فأنا أتقلت منه" ⁽⁴⁾. ويبرز ذلك بقوله: "عاش أغلب الشعراء العراقيين فترة طويلة من حياتهم - هي فترة - الشباب - وهم لا يكتبون إلا عن الفقر والجوع والبطالة والظلم والطغيان" ⁽⁵⁾، ويوحى قول السياب أنه يربط مسألة الالتزام بمرحلة الشباب، وليس الأمر كذلك، إذ أن شيوع فكرة الالتزام والدعوة إليها كان وليد مرحلة سياسية ذات ظروف محلية وعربية خاصة، وقد زامن ذلك مرحلة الشباب عند الشعراء العراقيين من أصحاب التجربة الجديدة، وهذا ما يشير إلى أن توجه هؤلاء الشباب نحو فكرة الالتزام والتعبير عنها كان بدافع من الظرف الخارجي وليس نتاج مرحلة عمرية معينة. ويشير السياب في محاضراته إلى ما انتهى إليه الشعراء العراقيون غير الملتزمين مؤكداً حيادهم "فهم ليسوا ضد الالتزام ولا معه دون قيد أو شرط، المهم عندهم أن يكون الأدب جيداً حسب المقاييس الفنية التي لا علاقة لها بالسياسة" ⁽⁶⁾.

(1) المصدر نفسه، ص 241.

(2) السياب، الالتزام والالتزام، ص 242.

(3) المصدر نفسه، ص 247.

(4) المصدر نفسه، ص 251.

(5) السياب، الشعر والشعراء في العراق الحديث، جريدة الأيام، بغداد، 25 تشرين الأول، 1962.

(6) السياب، رسائل ثقافية، ص 105.

ولا نريد أن نناقش أفكار محاضرة السياب موضوع الالتزام، وسيكفينا عناء ذلك ما كتبه الشاعر شاذل طاقة في الموضوع نفسه، غير أننا نشير إلى اتجاه الرؤية الذي استمد السياب منها عرضة لقضية الالتزام ومدى إيمانه بها. محاولين التسبب على أنها جاءت تعبيراً عن بعض ما دفعه من ثمن التوزع الفكري الذي وقع فيه في المراحل الأخيرة من حياته. ويبدو في محاضراته كأنه يريد الإعراب عن تقديره للاتجاه الذي تبنى هذا المؤتمر ودعا السياب إليه⁽¹⁾. يوضح ذلك ميله في أوقات لاحقة إلى القول بالالتزام تأثيراً بالواقع السياسي ومتغيراته التي مر العراق بها. يقول في مقال كتبه عام 1963: "لم يسمع أحد لا في القصص ولا في التاريخ عن شاعر أمسك بمعزفه وراح يتغنى بحبيبته عند منزل يلتهمه الحريق، ثم يصر على الناس المنهمكين في إطفاء الحريق أن يتمهلوا قليلاً ليستمعوا إليه. هكذا يكون حال الأدباء غير الملتزمين في العراق لو أنهم طالبوا الصحف الوطنية بأن تخصص جزءاً من صفحاتها لما يكتبونه من شعر غزل أو قصص غرام أو تأملات صوفية، بدلاً من أن تكرسها لما يساعد الشعب والسلطة الوطنية على حل كثير من المشاكل التي خلفتها العهود المظلمة التي سبقت ثورة 12 رمضان الوطنية"⁽²⁾.

ويؤكد فضلية الشعر الملتزم إذا ما تمسك بفنيته على سواه من الشعر: "وإذا كان الأدب الملتزم جيداً من الناحية الفنية فأى فرق بينه وبين الأدب الذاتي مثلاً، لا بل سيكون أفضل مائة مرة من الأدب الذاتي المساوي له فنياً"⁽³⁾.

تفصح دراسة كتبها الشاعر شاذل طاقة في الالتزام عن طبيعة توجه الشعراء القوميين ونظرتهم إلى هذا المفهوم. ومع أن هذه الدراسة تسير في الاتجاه ذاته الذي أراده السياب لمحاضراته نجد ما تعكس حالة مستقرة من الوعي استعان الشاعر بها لتقديم أفكاره، فهي أفكار شاعر ملتزم، في حين كتب السياب محاضراته برؤية من يعلن تنصله عن الالتزام نكايته بأهله. وفي الوقت الذي راح السياب ينادي فيه بضرورة التخلص منه، ورأى فيه قيلاً يحول دون تطور الشعر "ولن يقدر للشعر العراقي الحديث الازدهار إلا إذا تخطى نهائياً عن

(1) ينظر، إحسان عباس، بدر شاكر السياب، بيروت 1969، ص 344، وحسن توفيق، شعر بدر شاكر السياب، بيروت 1979، ص 108.

(2) السياب، رسائل ثقافية، ص 105.

(3) السياب، جريدة صوت الجماهير، ص 3.

الالتزام⁽¹⁾ تعامل شاذل معه برؤية موضوعية، ليصوغ مفهوماً جديداً له يستوعب الرؤية القومية ويشير إلى آفاقها.

حدد شاذل مفهوم الالتزام لغة⁽²⁾. وحين اتجه إلى المصطلح أشار إلى ما فيه من أفكار تحدده لينتهي عند تعريف يرتضيه الفكر القومي له وهو "أن يلتزم الأديب العربي مسؤوليته بوصفه إنساناً عربياً إزاء الوجود العربي"⁽³⁾ متوسعا في حدود المفهوم الذي قال به سارتر "أن يلتزم الأديب مسؤوليته إنساناً إزاء أحداث عصره"⁽⁴⁾.

وحين ينظر الشاعر في الممار التاريخي للشعر العربي القديم يجد أنه أخذ بعدين: أحدهما مضموني، مثله التزام الشاعر الجاهلي بما يزود فيه عن قبيلته، ثم الالتزام الخلقي الذي أتاحه الإسلام للشاعر وتحوله في العصر الأموي إلى التزام بفكرة سياسية لهذا الحزب أو ذاك⁽⁵⁾. أما البعد الآخر فيراه شاذل التزاماً فنياً "أوجبه الشاعر العربي على نفسه، حين اتخذ (عمود الشعر) قاعدة له في النظم، سار عليها في الجاهلية وصدر الإسلام، ثم ازداد تشبثاً وإصراراً عليها حين ثار أبو تمام على العمود أو حين توهم النقاد أنه ثار"⁽⁶⁾.

وإذا كان السياب رأى أن التزام الشاعر القديم كان أقرب ما يكون إلزاماً، لاسيما عند الشاعر الإسلامي يؤكد شاذل أن الشاعر القديم كان ملتزماً طوعاً، فقد "كانت للشاعر الجاهلي حرية في شعره، كما كانت للشاعر الإسلامي، وكانت استجابة الرأي العام العربي هي المرجع الأخير في كل ذلك. فسمع الناس في الجاهلية شعر شعراء القبيلة وأعجبوا به، كما سمعوا شعر الشعراء الصعاليك وشعر الشعراء الخلاء، فلم يضيقوا به ولم ينفروا منه"⁽⁷⁾.

وحين يصل شاذل إلى العصر الحديث يشير إلى مفاهيم متعددة للالتزام هي: (الالتزام الفضفاض) وهو ما يراه في الأدب القديم. و(الالتزام الشيوعي) الذي يبرزه الأدب في البلدان الاشتراكية. و(الالتزام الوجودي) الذي نادى به

(1) ينظر: السياب، الشعر العراقي الحديث، مجلة الثقافة، ص 11.

(2) طاقة، نحو التزام عربي في الألب، ص 48.

(3) المصدر نفسه.

(4) البريس، سارتر والوجودية، ص 22.

(5) طاقة، نحو التزام عربي في الألب، ص 49.

(6) المصدر نفسه.

(7) طاقة، نحو التزام عربي في الألب، ص 49.

سارتر. ويقترح الشاعر التزاماً رابعاً يجترحه من مفهوم الالتزام عند سارتر⁽¹⁾ ويعني "أن يكون الأديب العربي ملتزماً مسؤولياته من حيث هو إنسان عربي إزاء الواقع العربي الذي يعيش فيه وهو التزام ينبع من حرية الفرد العربي فلا جبرية ولا إكراه في الأدب. والالتزام العربي التزام من الداخل.. فهو التزام لا إلزام... يفترض الأصالة والثورية والإنسانية، كما يفترض تمزيق الأقنعة والبراقع عن الواقع الفاسد الذي يعيش فيه الإنسان العربي المعاصر"⁽²⁾.

ولا تهمل دعوة شائل إلى الالتزام القومي قيمة العمل الأدبي الفنية: "لا نعني بالالتزام ملء النص الأدبي بالشعارات السياسية أو الحزبية أو (المناسبية) فإن ذلك دليل العجز"⁽³⁾.

ويتكرر مفهوم الالتزام ذاته عند الشاعر محمد جميل شلش من منطلق الالتقاء السياسي والفكري الذي يجمعه مع شائل طاقة، فعلى خلاف ما قاله سارتر، يرى "أن الالتزام ملازم للشعر.. لأنه جوهره ولبه ووظيفته الإنسانية الرفيعة"⁽⁴⁾، ومنطلقه في هذه الرؤية أن الشعر "وسيلة موظفة لخدمة قضية من منطلق فني"⁽⁵⁾، ولكن هذه الخدمة لا تصدر من الشعر مقصودة بل على نحو طبيعي، فيه كثير من العفوية⁽⁶⁾.

ورفض حسين مردان أن دعوة سارتر إلى إهمال الجانب الشكلي والانشغال بالمضمون، مع إشارته إلى أنه يؤمن بالالتزام ويدعو إليه، ولكنه يشترط ألا يقدم البناء الفني "قرباناً رخيصاً في معبد هذا الالتزام لأننا لا نريد

(1) يحدد شائل سمات الالتزام العربي فيراه يخالف مفهوم سارتر في لوجه عدة، فإذا كان سارتر يدعو إلى التزام إنساني فإن الالتزام العربي يطالب بالالتزام الوجود القومي للعرب، وإذا كان سارتر يقدم المضمون على الشكل ويضع القيمة الجمالية في المجال الثاني فإن الالتزام العربي لا يدعو إلى التفريط بأحدهما بل بتكاملهما. وإذا كان سارتر يخرج الشعر من دائرة الالتزام فإن الشعر العربي مطالب به لأنه غير الشعر الأوربي ولأنه شعر له قضية ومهمات في مجتمعه. (ينظر: طاقة، نحو التزام... ص 52).

(2) المصدر نفسه، ص 53.

(3) المصدر نفسه، ص 45.

(4) شلش، حول كتاب: السياب رائد الشعر الحر، ص 189.

(5) محمد جميل شلش، القصيدة والحب الحرية، مجلة ألف باء، بغداد، العدد 535، 27 كانون الأول 1987، ص 49.

(6) شلش، حول كتاب، السياب رائد الشعر الحر، ص 189.

أن نعود في المستقبل فنكفر به" (1).

لم تتوقف رؤية الشعراء العراقيين لدور شعرهم الملتزم عند مهمات تستجيب للظرف السياسي والاجتماعي الذي مر به العراق بل اتسعت ميادينه لواقع عربي يمر في الظرف ذاته، ولأجل ذلك دعوا إلى أن "تتصل جذور هذا الأدب بنفس الإنسان العربي ونزوعه إلى تحقيق ذاته، لا كإنسان معلق في الهواء خارج حدود التاريخ، من دون ماض، وإنما كإنسان يسكن وطناً معيناً، هو الوطن العربي، وله تاريخ معين، هو التاريخ العربي، وماض يستمد منه ملامحه الخاصة التي لا يصح اعتباره إنساناً بدونها" (2).

وجد السياب في وعي الملامح الموروثة للشخصية العربية أساساً لدور قومي يمكن لشعرهم أن يؤديه. ويستعين البياتي بالتصور ذاته ليحدد أفقاً مستقبلياً يريد لتجربتهم أن تهتم به، من دون أن تسقط في شراك المباشرة: "إننا في محاولتنا بعث أمجاد الأمة العربية يجب علينا كفنانيين أن لا نقصر على الرسالة الاجتماعية والسياسية، بل أن نتجاوز ذلك إلى التجربة النبوية" (3). ومن هذه القناعة يصبح على عاتق المبدع العربي أن يؤدي واجبه القومي في "أن يخلق جواً من الانفعالات النفسية المنتجة، محفزاً طلائع البعث الجديد" (4).

لقد أدرك معظمهم أن القصيدة الجديدة التي يكتبونها "استجابة لواقع التطور الجديد في الحياة العربية" (5). ولأن هذا الواقع يمر في مرحلة من التأزم والتمرد على كثير من قيوده صار على الشعر أن يستوعب ذلك، وعلى الشاعر أن يجسد في شعره تجربة حية لهذا الواقع العربي وليس الاكتفاء بتريد الشعارات القومية (6).

لم تنغلق تجربة الشعر الحر في أذهان أصحابها على مدار معين بل

(1) حسين مردان، الشعر العربي في خطر، جريدة الأخبار، بغداد، 1 حزيران 1956.

(2) السياب، 8 أدباء يتحدثون عن أدب الثورة، ملحق جريدة الجمهورية الأسبوعي، العدد الثاني، 9 آب 1958.

(3) البياتي، الثورة لا تخمد أبداً، مجلة شعر، العدد 37، ص 71.

(4) علي الحلبي، بين الإعلام والدبلوماسية، بغداد 1975، ص 40.

(5) الغرقي، حرائق الشعر، ص 29.

(6) ينظر: بلند الحيدري، قرأت للعدد الماضي، مجلة الآداب، بيروت، العدد 5، أيار 1968، ص 42.

اجترحت لها تواصلاً مع مسارات التجربة الإنسانية، واهتمت بإغناء خصوصية الشاعر التعبيرية بمضامين الفعل الإنساني الذي لا ينكفي إلى واقعه بل يبسط مجال رؤيته لتتنفس دفقاً خصباً من التجارب والأفكار "فما دامت العناصر التي يتكون منها الإنسان واحدة فكل العواطف والمشاعر البشرية تنطلق من مصادر متشابهة"⁽¹⁾. وكان على التجربة الشعرية التي يعبرون عنها كي تتحقق سمات حداتها - "أن تستند إلى عين الأسس التي تتصل جذورها بصميم النفس الإنسانية وطموحها إلى المثل العليا من الحق والخير والجمال، ونزوع هذه النفس إلى تحقيق ذاتها"⁽²⁾.

لقد أيقن هؤلاء الشعراء أن الخلود للأديب الذي يتنفس دفء التجربة الإنسانية "أوليس الأدب كله محصولاً إنسانياً يعالج أحاسيس الإنسان وأفكاره وانفعالاته"⁽³⁾ وما الأدب الخالد إلا ما ارتكز على تجربة الإنسان وعبر عنها، ولو "قبض لنا أن نطلع على الآثار الأدبية التي قال الزمن فيها كلمته بأنها رائعة خالدة لوجدنا أن سر خلودها وروعها كامن في أنها جعلت من الصراع بين الإنسان وبين الشر وقواه موضوعاً.. وما زالت تلك وظيفته حتى يومنا هذا"⁽⁴⁾. لقد آمن هؤلاء الشعراء بأن الشاعر المعاصر أفق إنساني متسع، وهذا يعني أنه يرفض الانصياع لظرفية زمانية أو مكانية ضيقة فهو "لا يثور على مجتمع معين ولكنه يثور على العصر بمعطياته الجديدة"⁽⁵⁾ وعليه أن يكون قادراً على استحضار وعي إنساني مؤثر في ممارسته الإبداعية، كي "يستطيع الغوص في ينبوع الإنسانية الكبير ليستخرج منه عصارة الحياة"⁽⁶⁾.

وفي عصر طغت فيه قيم مادية وارتفع صوت العلم بالحقائق الدامغة التي أخذت تأكل من جرف القيم الروحية التي لوّن الإنسان عوالم تأمله وخياله بها، حتى صار من الصعب أن يصاب الإنسان المعاصر بالدهشة، فكل الغيبيات أمست محتملة⁽⁷⁾، ما عاد أمام الشاعر المعاصر إلا التمسك بعوالم تجربته

(1) الطاهر، من يفرك الصدا، ص 212.

(2) السياب، ملحق الجمهورية الأسبوعي، العدد 2، 9 آب 1958.

(3) الملائكة، الأدب، العدد 9، ص 8.

(4) السياب، وسائل تعريف العرب بنتائجهم الأدبي الحديث، مجلة الأدب، بيروت، العدد 10، تشرين الأول 1956، ص 22.

(5) منير العكش، أسئلة الشعر، بيروت 1979، ص 170.

(6) الحلي، جريدة الجمهورية، 17 آب 1958.

(7) العكش، ص 175.

الشعرية التي غدت، طبقاً لرؤيته، المتنفس الوحيد الباقي للتعبير عن القيم الروحية في عصر تتآمر ظروفه على هذه القيم⁽¹⁾. وحين لم يعر الآخرون اهتماماً إلى ما تفعله واقعية العصر ومنطقيته الصارمة من إزاحة لقيم ومثل إنسانية حقة يقف الشاعر "يكافح ضد حالة الاغتراب المضروب حوله، محتجاً على لا شعرية العصر"⁽²⁾ ساعياً إلى إخبار من حوله "أن الإنسان في حاجة إلى قيم روحية تبتعد به عن مادية الحياة وأحداثها اليومية التافهة، والشاعر هو الرائد الذي يكشف للنفس الإنسانية آفاقاً روحية فسيحة تحوم فيها تلك النفس وتتسى واقعها وأشجانها"⁽³⁾.

غادر الشاعر الجديد طرائق التعبير المباشر عما يحاصره من مضامين واقعه وأحداثه، مدركاً أن مهمته التي ينبغي له أن يؤديها في شعره قد تغيرت في هذا العصر عما كانت لدى الشعراء قبله. يقول السياب: "الأدب كما أفهمه أعمق وأخلد من أن يكون شعارات سياسية مؤقتة أو مقالات صحفية ومواعظ حزبية"⁽⁴⁾. وتخطب نازك الملائكة الشاعر العربي الناشئ قائلة: "إن رسالتك لا تشبه رسالة الواعظ إطلاقاً"⁽⁵⁾. ويطالب البياتي بإخلاص الشاعر لفنه وألا يفرط من أجل دعوة سياسية، لخصوصية مكانة الشاعر واختلافه السياسي مثلاً، إذ "إن الفرق بين السياسي والشاعر هو أن الشاعر لا يصنع النظريات بل يلتقط البذور الجديدة التي تولد بشكل جنيني في أحشاء المجتمع، فالفنان لا يعيش في الحاضر بل في المستقبل"⁽⁶⁾ أما علي الحلبي فيرى أن الشعر "ليس عملاً إعلامياً أو دعائياً، ولا يمكن أن يكون كذلك، إلا إذا فقد خصائصه أو تخلي عن سماته ومقوماته"⁽⁷⁾.

ولعلنا نجد في أقوالهم صدى لأفكار قالها بعض الشعراء الغربيين، مثل كينيس الذي قال: "إننا نمقت الشعر ذا الهدف البين، لأننا نحس بغريزتنا أن وظيفة الشعر الحقيقية ليست الوعظ"⁽⁸⁾، واليوت الذي رأى "أن الشاعر

(1) ينظر: السياب، الآداب، العدد الرابع، نيسان 1956، ص 74.

(2) المصدر نفسه.

(3) طاقة، في جنة عبقر، مجلة الثقافة، العدد 703، للقاهرة، ص 11.

(4) السياب، ملحق جريدة الجمهورية، 9 آب 1958.

(5) الملائكة، رسالة إلى الشاعر العربي الناشئ، ص 35.

(6) البياتي، مجلة شعر، العدد 37، ص 72.

(7) علي الحلبي، بين الإعلام والدبلوماسية، ص 40.

(8) درو، ص 34.

والمفكر والسياسي والفنان والفيلسوف - مع علاقتهم جميعاً علاقة تكاملية بالعصر الذي أنجبهم - يعبرون عن تلك العلاقة بطرق مختلفة⁽¹⁾.

كان اهتمام الشاعر العراقي بكيان تجربته، يصوغها على وفق ما يراه لها من خصوصية، عاملاً مؤثراً في قناعاته أن التجربة الشعرية المعاصرة إنما تحتكم إلى الواقع لتؤكد حقيقتها، من دون أن تتلاشى ذاتية مبدعها في زحمة ما ينداح إليها من تجارب العالم الخارجي ومضامينه. ويحرص صاحبها الشاعر على أن يظل مستوازناً في الرؤية التي تتحرك فيها تجربته فلا يفقد صوته الخاص من أجل ما يرد إليه من الخارج مثلما لا يتغرب عن هذا العالم في مجاهل ذاته. ويبدو أن طغيان أي جانب منهما يؤدي بها إلى الإسراع في الاتجاه نحو الجانب الآخر. وهذا ما يمكن الوقوف عنده في منطلقات الشعراء العراقيين المعاصرين التي بدت في مراحل لاحقة من مسيرتها مستجيبة لدعوى التنبيه على الجانب الفني في العمل الشعري بعد وقوف طويل عند أعتاب المضمون الاجتماعي والسياسي والدعوة إليهما. وأبرزت هذه الحالة اقتراب الشعراء من فكرة (الفن للفن) ومناقشتها ومن خلال ما قدموه من آراء في هذا الاتجاه يمكن تحديد ثلاثة مواقف عكست نوعية التصور الذي تبناه أولئك الشعراء ومالوا إليه:

يتعمّل الموقف الأول في رؤية كل من نازك الملائكة وبلند الحيدري التي بدت وكأنها منقطعة إلى القول بفكرة (الفن للفن).

تري نازك أن الموضوع أنفه مقومات الشعر "لأن كل موضوع يصلح للشعر سواء دار حول مشاكلنا القومية أو حول شجرة ثوت أو معركة سباب في شارع ضيق"⁽²⁾. وتخرج من ذلك إلى أن المهم في العمل الشعري هو أسلوب الشاعر الفني في معالجة الموضوع⁽³⁾. ومن هذه الرؤية تعكس نازك موقفاً يعطي من شأن فنية الشعر ويضعها في المقام الأول. وكانت نازك حريصة على

(1) مائيسن، ص 247.

(2) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 202. ولعلنا نلمس في قولها بعضاً من آثار الموقف النقدي الذي قال به بعض النقاد العرب القدامى في وقوفهم إلى جانب اللفظ وعد المعاني مطروحة في الطرقات، طبقاً لرأي الجاحظ.

(3) يميز الدكتور عبد الرضا علي (ص 136) بين موقفين لنازك من المضمون أولهما وهي تنظر إلى الشعر الحر، حيث رأت الموضوع أنفه عناصر القصيدة من وجهة نظر الفن والموقف الآخر وهي تنقد قصائد الشطرين، حيث رأت في الموضوع قيمة حديثة أبرزتها تحولات العصر.

موقفها هذا، مستجيبة لخصوصية تجربتها التي احتوت رؤيتها للعالم الخارجي فكانت تضع تأملاتها الذاتية فوق الاعتبار الأخرى حتى ماكان منها معالجة لهم اجتماعي، لم يكن يشغلها مضمونه العام بقدر ما تفصح عن ذاتية نظرتها إليه⁽¹⁾.

ويترسخ هذا الموقف عند بلند الحيدري الذي يصرخ بأن الفن "طاقة شخصية ما دام داخل تلك الحدود الشخصية. أما إذا حاول الخروج منها فإنه يفقد صفته كفن"⁽²⁾. وهذا يعني أن الفن طبقاً لرؤيته قيمة فنية بذاتها وليس وسيلة لغاية خارج إطارها الفني، "فإن توخي الفائدة في الفن يخرج الإنتاج من فنيته ليحيله إعلاناً أو دعاية"⁽³⁾.

ويمكن أن نتلمس سمات الموقف الثاني لدى السياب الذي انتهى عند القول بفكرة (الفن للفن) بعد أن كان ممن يرون أن للشعر غايات أهم من شكله الفني وقيمته الجمالية وانغلاقه على ذاتية مبدعه والترنم بها⁽⁴⁾.

ويبدو أن أفكار السياب شهدت تدرجاً مرحلياً باتجاه المناداة بهذه الفكرة وترديدها، مبتدئة بتأكيد دور الأدب في مجتمعه من دون تقريظ بقيمته الفنية: "أنا من المؤمنين بأن على الفنان دينا يجب أن يؤديه لهذا المجتمع البائس الذي يعيش فيه. ولكنني لا أرتضي أن نجعل الفنان.. وبخاصة الشاعر عبداً لهذه النظرية"⁽⁵⁾. ويشير في وقت آخر إلى تميز الشاعر الذي ينتقل من كونه (شاعر فن) إلى (شاعر مجتمع) وقدرته العالية على الخلق⁽⁶⁾. وقال في مرحلة لاحقة بضرورة أن يكون الأدب ارتفاعاً خصباً في رسم صورة الواقع وليس انعكاساً له: "إننا نعيش في عالم قائم كأنه الكابوس المرعب، وإذا كان الشعر انعكاساً من الحياة فلا بد له أن يكون قائماً مرعباً"⁽⁷⁾. وتتحرك رؤية

(1) حاول أحد الدارسين أن يبرر موقف نازك هذا من خلال تأكيد جانبيين: أولهما انتماءها الاجتماعي لكونها من عائلة ميسورة الحال فهي لم تعان العوز والاضطهاد والقلق المادي. أما الجانب الآخر فهو طبيعة شخصيتها وحبها للعزلة وقلقها النفسي الخاص. (ينظر: جليل كمال الدين، الشعر العربي المعاصر وروح العصر، ص 128).

(2) داود سلوم، تطور الفكرة والأسلوب، من رسالة الشاعر إلى المؤلف، ص 78.

(3) الحيدري، الآداب، العدد 7، ص 21.

(4) ينظر: السياب، أساطير، ص 8.

(5) المصدر نفسه.

(6) ينظر: الفريد سمعان، في طريق الحياة، بغداد 1952، المقدمة بقلم السياب، ص 3.

(7) السياب، مجلة شعر، العدد الثالث، ص 113.

السياب نحو الابتعاد عن الدعوة إلى اجتماعية الأدب في وقت لاحق ليشير إلى أن الشعر يكتب للنخبة وليس للجميع "يجب أن نكتب أشياء فوق مستوى الجمهور، فهو متخلف حضارياً، وإذا أردنا مماشاته فعلينا أن نتخلف ثقافياً وحضارياً. أن نتنازل عن العمق وعن الفن" ⁽¹⁾.

ويبدي في مرحلة تالية تفهماً لفكرة (الفن للفن) ودوافعها ويعدها رداً مناسباً لطغيان دعوة (الفن للمجتمع) ⁽²⁾. وتنتهي حالة التدرج في الرؤية بالسياب إلى الاصطفاف مع دعاة (الفن للفن) ومشاركتهم قناعتهم بها ليعلن أن موضوع الأثر الأدبي ليس مهماً "وإنما تفاصيل إخراج ذلك الأثر هي المهمة" ويرى "أن هذه النظرة هي في الحق النظرة الأصيلة لنظرية الفن للفن" ⁽³⁾.

ومع ما انتهى إليه السياب من موقف نرى أن قناعته لم تستقر كلياً بل ظلت عرضة للتغير والانتقال وهي محصلة أساس لحالة اضطراب الرؤية وتقلبها التي كان السياب يعانيها ⁽⁴⁾. ويحتوي الموقف الثالث أفكار معظم الشعراء العراقيين بالمواءمة بين المضمون والشكل لكونهما طرفي كيان واحد يتحقق وجوده المؤثر في خلال إغناء أحدهما الآخر. ومن هؤلاء الشعراء عبد الوهاب البياتي الذي حمل الشعر مهام اجتماعية يؤديها في هذا العصر: "إننا نكتب الشعر لبسطاء الناس، أولئك الذين يصنعون الثقافة والتاريخ والخبز والنور" ⁽⁵⁾، ولكنه لا يرفض أن يتجه الشعر إلى غاية ذاتية: "قالي جانب هذا الشعر الملتزم الذي هو قريب الصلة بالمجتمع هناك الشعر العاطفي... إنه شعر القلب والوجدان، وأظن أن هذا الشعر له أهميته الإنسانية" ⁽⁶⁾.

ويرفض شاذل أن يؤدي الشعر مهماته مباشرة: "فإنه لن يكون حينذاك شعراً ولن يحق لنا أن نعتبره فناً جميلاً، ولعل الصحف السياسية والاجتماعية

(1) ماجد السامرائي، رسائل السياب، ص 80. ويؤكد السياب فيها أن الشعر "ليس مقصوداً به أن يكون للجميع ولا أن يكون أداة سياسية". وقد ورنيت هذه الأفكار في رسالته إلى يوسف الخال مؤسس مجلة (شعر) وهو ما يفصح عن توجه جديد للسياب تبني فيه بعض أفكار المجموعة التي أصدرت هذه المجلة.

(2) ينظر: السياب، الالتزام وللا التزام، ص 244.

(3) المصدر نفسه.

(4) ينظر: إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص 410.

(5) للنقدي، المقدمة بقلم البياتي، ص 40.

(6) البياتي، مجلة شعر، العدد 37، ص 72.

تستطيع أن تقوم بأداء هذا الواجب خيراً منه⁽¹⁾. فالشعر طبقاً لما يراه شاذل عمل فني أصيل لا ينبغي أن يفرط بفنيته "مقابل حشو النتاج الأدبي بنقل فوتغرافي يتملق الجماهير ويستدر عطفها"⁽²⁾. وينتهي شاذل عند القول بترابط الغاية الفنية والمضمون الذي يعبر عن فكر شاعره وموقفه، فعنده "أن الفروق ضئيلة نافهة بين قولنا: إن الفن للفن، وقولنا: إن الفن للحياة، باعتبار أن الفن لن يكون فناً عظيماً خالداً إلا إذا كان صورة خالقة للحياة. ولا شك في أنه في الوقت نفسه سيثير المتعة الفنية الخالصة"⁽³⁾.

ويرى حسين مردان أن من المستحيل "أن يتخلى الفنان عن روحه من أجل الوجود العام"⁽⁴⁾ وهذه الروح الخاصة بالفنان يراها شاخصة بفنية الشعر ولذلك يؤكد قيمة هذا الجانب في عمل الشاعر: "لا يمكنني أن أتغاضى مطلقاً عن قيمة الإطار الفني للقصيدة فإن هذا الإهمال للشكل قد يجر إلى الإسفاف والهبوط، وعندئذ لا نستطيع أن نضع حداً فاصلاً بين القصيدة والمقال"⁽⁵⁾.

وينص علي الحلبي على الغاية الفنية في الشعر، موازناً بينها وقيمتها المضمونية: "إن الشعر الثوري الأصيل المعبر عن نزوع الجماهير الكادحة صوب الحياة الإنسانية لا ينفصل مطلقاً عن الروح الفنية الأصيلة ولا يتجزأ عنها، وسيبقى لصيقاً بها"⁽⁶⁾.

ويؤكد محمد جميل شلش الرأي نفسه، لأن الإبداع عنده "بحث عن الجمال، وأن القصائد السياسية في الأصل إنما هي تطلعات لمجتمع أفضل وحياة أجمل في جميع النواحي. ومن هنا يتضح وجود العلاقة بين الجانبين وإمكان التعبير عن القضايا السياسية والنضالية تعبيراً فنياً متفجراً تستوعبه القصيدة الحرة، إذا توفرت لها عناصر الفن"⁽⁷⁾.



(1) طاقة، الأعمال الكاملة، ص 20.

(2) طاقة، نحو التزام عربي في الأدب، ص 54.

(3) طاقة، في جنة عبقر، ص 10.

(4) مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، ص 157.

(5) مردان، مقالات في النقد الأدبي، ص 60.

(6) الحلبي، جريدة الثورة، 9 أيلول 1960.

(7) شلش، القصيدة والحب والحرية، ص 49.

الفصل الثالث :

الشاعر- الناقد... وعي التجديد

تثير حركات التجديد في الآداب والفنون - وهي تواصل اندفاعها في إحداث وعي التغيير وتقديم أمثلته - أسئلة كثيرة تتعلق بالدوافع التي تكمن وراء النقلات الكبيرة في هذه المجالات الإنسانية، لاسيما حين تحدث انقلاباً في الرؤية والهدف ووسائل التعبير، لتنتقل واقع الإبداع من حالة التقليد إلى مستوى من التطور والتجديد.

ويبدو القول: إن الحياة في حركتها وتطورها تدعو إلى ذلك، إجابة عامة، تنظر إلى قضية الإبداع نظرتها إلى أي جانب من جوانب الحياة، لتلغي دور الفنان المؤثر وقابلياته الإبداعية⁽¹⁾. إذ إن هناك نمطين من الأدباء والفنانين: نمط يغذي تجربته من خلال استحضار مواقف سطحية، غالباً ما تسقط في شرك التقليد لصور الإبداع الذي حفل به الماضي، أو لصوره في الحاضر، ولكن من بيئة أخرى، لتبقى في الأحوال كلها غير متصلة بواقع مبدعها وبيئته.

أما النمط الآخر فهو الفنان الأصيل "الذي يتمتع بقدر غير اعتيادي من الرهافة والتوتر والحساسية والقدرات"⁽²⁾، فضلاً عن إخلاصه لقضية الإبداع ومعايشته لها هاجساً ومعاناة موصولة برغبته في استيعاب عصره واستشراف مستقبل الإبداع. وهذا النمط هو القادر على إحداث النقلة المبتغاة وتأكيد حضوره فيها. وعلى قدر إدراكه قوانين الحياة المتطورة وإيمانه بحيوية الفعل الإنساني تكون صلته بعصره دافعاً له كي يذهب ببصره إلى آفاق رؤية جديدة يثريها بوعيه وتجربته من منطلق إنساني خلاق.

إن وعي التجديد لا يتعلق بهذا الجانب أو ذاك من جوانب الحياة والعصر بل هو موقف إنساني يتواصل صاحبه من خلاله مع حركة الأشياء وتجدها المستمر ويتوسل إليه بقدرات معرفية وتأمل خصب لا يتوافر عليهما إلا المبدع الأصيل. ومن هنا يستمد وجود الفنان المبدع ضرورته لعصره، فهو وحده القادر على خرق المألوف واستنبات الجديد في أرضه.

(1) ينظر، علوان، ص 91.

(2) المصدر نفسه.

(1)

انشغل شعراء الشطرين بأفكار التجديد، حتى بدا كل منهم وكأنه يسعى إلى أن يكون داعيته، من منطلق ورؤية خاصين به. وكانوا يستجيبون في ذلك لواقع أخذت أسباب التغيير والحركة فيه ترزع بعضاً مما استقر في النفوس والأذهان، منطلقين من وعي لطبيعة عصرهم القلق ومتغيراته الكثيرة فهو "عصر مدنية راقية وعلم واسع وآثار باهرة وبدائع زاهرة ومخترعات عجيبة ومكتشفات غريبة، كما أنه عصر نفوس محررة وأفكار مطلقة"⁽¹⁾. وإذا ينظرون إلى صورة المجتمع العربي هو يلج أفناء هذا العصر يرونه: "عصر اليقظة في الفكر والشعور، تفتن الخيال العربي فيه في التعبير عن هواجس النفوس الطامحة إلى مجازاة الأمم الناهضة، الراغبة في التخلص من عوامل الضعف والانحلال"⁽²⁾.

ويحدد الشرقي لهذه النهضة آفاقها أو (صيحاتها) كما سماها وهي عنده جملة أحداث حققت انتقالات مهمة في الواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي للعرب في العصر الحديث⁽³⁾.

ويتمتع هؤلاء الشعراء بشيء من الموضوعية حين ينظرون إلى هذا الجديد في الحياة الحديثة بوصفه استجابة حتمية لقانون أساس في الوجود هو قانون التطور والحركة. وهو ما توقف الزهاوي عنده "فكل تطور فيه جديد بالنسبة إلى ما تقدمه وقديم بالنسبة إلى ما تأخر عنه، وأنا لا أسمى جديداً إلا ما كان على آخر طراز من التطور"⁽⁴⁾. ويشير الرصافي إلى أن الأمم خاضعة في تطورها للقانون الذي يحكم الإنسان الفرد في نشوئه، وأن أدب الأمم تابع لها في ذلك "فأدب الأمة العربية مثلها خاضع لقانون النشوء والارتقاء، فكلما ارتقت ارتقى معها"⁽⁵⁾. أما الزهاوي فيطبق هذا القانون على الشعر، فهو "تابع

(1) الرصافي، جريدة الحرية، العدد 1-2، ص 13.

(2) الشبيبي، الديوان، ص ج.

(3) وهي عنده: أعمال محمد علي باشا، والحرب العالمية الأولى، وفتح قناة السويس فهي "النوافذ الكبيرة التي أطل بها للعالم العربي على العالم الجديد"، مجلة الحرية، فتاوى الحرية، العالم العربي في الربع الأول من القرن العشرين، العدد 1، تموز 1925، ص 388.

(4) الزهاوي، الإصابة، ص 36.

(5) الرصافي، مجلة الناقد، ص 60.

لسنة الارتقاء فقد كان في أوله على ما أظن ألفاظاً متقطعة وتأوهات بسيطة، هما أشبه بأنين المتألم. ثم تركز مع الزمان، وارتقى مع ترقى القوم، وتتنوع حتى بلغ درجته المناسبة لرقى الأمم⁽¹⁾. ويردد الوائلي هذه القناعة، ناظراً إلى الأدب بوصفه ظاهرة اجتماعية يحدث فيها التطور مثل بقية الظواهر، فعنده أن نزعات التجديد في الأدب "تسير في طريقها كما تسير بقية الظواهر الاجتماعية بمعنى أنها تنشأ نشأة تلقائية وتخضع لقوانين المجتمع التي تكيف الظواهر وتدفعها، إما إلى طريق البقاء، وأما إلى الزوال"⁽²⁾.

ويجد البصير في صلة الأدب بالحياة مصدر تجده الدائم "مادام الأدب صورة صادقة من الحياة والطبيعة فإنه موضع ابتكار لا حد له"⁽³⁾ وهي الفكرة ذاتها التي انطلق منها الجواهري في إيمانه بالتجديد الذي يضعه في إطار شامل لتطور مجالات الإبداع التي لا يجعلها رهناً بتطور وعي مبدعيها بل تطور المجتمع في جوانبه المختلفة: "أنا من المؤمنين بضرورة تطور الفن. وسيطور عندما يتطور الرسام والنحات، وعندما يتطور ابن الشارع"⁽⁴⁾. ويشير الوائلي إلى الأدب العربي فيرى أن طاقة التطور فيه "قوية فعالة، لا تضعف حتى تقوى وتشتد"⁽⁵⁾. وكان هذا مدعاة لأن يظل سالكاً طريق التطور في عصوره كلها، بسبب أن حركة النهوض والتجديد فيه "لم تكن وليد المصادفات بل كانت وليد حركات قوية وملكات أصيلة وبيئات مهيبة"⁽⁶⁾.

ويجد الشرقي في حال المجددين من أمثاله في بيئته (النجف) ذات الخصوصية الدينية⁽⁷⁾ تعبيراً عن معاناة المجددين في كل بيئة ركنت إلى القديم: "توجد في النجف طائفة من المتجددة قد تمردت أرواحهم على التقاليد البائدة وتعاطوا وجوه الإصلاح فهدموا شيئاً وبنوا شيئاً ورموا أشياء. ولكنهم

(1) بطسي، حديث الزهاوي، ص 23. ويلاحظ أن أفكار الزهاوي وقبلة الرصافي في هذه المسألة تريد لبعض أفكار دارون عن النشوء والارتقاء التي شاعت بين الناس في تلك المرحلة بعد أن ترجمت نظريته إلى العربية. ينظر: حلمي مرزوق، تطور النقد والتفكير الأدبي، القاهرة 1966، ص 370 وما بعدها.

(2) الوائلي، مجلة المناهل، ص 8.

(3) البصير، خطرات، ص 177.

(4) ماجد السامرائي، مع الجواهري، مجلة الأقلام، ص 158.

(5) الوائلي، مجلة المناهل، ص 9.

(6) الوائلي، الشعر السياسي العراقي، ص 108.

(7) الشرقي، الأحلام، ص 38.

ممتحنون بحالة اجتماعية ثقيلة فلا يجدون نوعاً من التنشيط ولا طرفاً من الإقبال على بضاعتهم" (1).

وترتكز دعوتهم إلى التجديد على مقومات واضحة لديهم فهم لا يضعونه في مدى زمني مطلق فليس "كل ما قيل في الأزمنة الغابرة قديماً وكل ما قيل في هذا العصر جديداً فإن فيما قيل في تلك الأزمنة ما هو جديد في كل عصر" (2). فضلاً عن القناعة بأن الجديد الذي يبرزه العصر امتداد للقديم في جوانب كثيرة منه (3). ولذلك يكون مقياس النظر إلى الجديد فيهما مستمداً من نزعة كل منهما ورؤيته وليس من زمانه (4). وهذا يعني أن من سمات الجديد أن "يصور لنا صور الحياة المحيطة به تصويراً موصلاً إلى الغاية التي ينزع إليها.. أي أنه لا يأتيك بصورة طبق الأصل من أدب عفته الأيام ومن حياة غيرها الزمان كما يفعل المقلدون" (5). وينبغي للجديد أن يحمل سمات مبدعه "فمن ظهر في أسلوبه أثر محسوس من شخصيته الأدبية بحيث يمتاز به من غيره من الأساليب جاز أن نقول عنه بأنه مجدد في أسلوبه غير مقلد" (6). والجديد ينبذ المبالغة لأنها تنافي الشعور الذي يطلبه العصر الحاضر (7). ولن يكون مبدع هذا الأدب مجدداً "إلا إذا فاز بسهم وافر من علم النفس وعلم الحياة وعلم الاجتماع" (8). وإذا بدأ هؤلاء الشعراء تقليديين في الرؤية والتجربة، وتلك حالة لا بد منها، لطبيعة المرحلة التي ظهروا فيها، أتيح لهم في المراحل اللاحقة أن يصقلوا تجاربهم وأن يتصلوا بالعصر وأسباب التطور في الحياة والأدب بحدود ما تهيأ لهم من مضامين استجاب لها وعيهم على نحو أو آخر، لنتجه شعرهم إلى مسارات تناسبهم، كان أبرز ما فيها، على صعيد النظرية التي قدموها رفضهم للتقليد وتجاوزهم له باتجاه التجديد وآفاقه:

سئمت كل قديم عرفته في حياتي

(1) الجواهري، الديوان، كلمة للشرقي، 1: 81.

(2) الزهاوي، الإصابة، ص 36.

(3) المصدر نفسه.

(4) يقول الزهاوي: إني لا أنظر إلى القديم والجديد من حيث الزمان بل أنظر إليهما من حيث النزعة "الإصابة"، ص 36.

(5) الرصافي، مجلة الناقد، ص 60.

(6) المصدر نفسه.

(7) الزهاوي، الإصابة، ص 22.

(8) المصدر نفسه، ص 6.

إن كان عندك شيء من الجديد فهيات (1)

ولا يكتفي الرصافي برفض التقليد في الأدب عامة والشعر خاصة بل يراه مسخاً لوجود الأمة المعاصر (2). وعلى قدر تجديد الشاعر تكون حرية، فالشاعر الحر لا يقلد.

وما كنت في شعري لغيري مقلداً وما أبعد التقليد عن شاعر حر (3)

وتتجلى صورة التجديد في الشعر لدى هؤلاء الشعراء بمقدار ما فيه من ابتكار، وهي السمة التي يبدو أنهم ارتضوها للشعر الذي يميلون إليه. فيرى الزهاوي أن شهرة الشاعر مرتبطة بمدى ابتكاره:

من يقلد غيره فهو لا يشتهر

حبذا الشاعر في شعره يبتكر (4)

ويرى الرصافي أن الشعر الحسن ما كان مبتكراً:

وأجود الشعر ما يكسوه قائله بوشى ذا العصر لا الخالي من العصر

لا يحسن الشعر إلا وهو مبتكر وأي حسن لشعر غير مبتكر (5)

ويتأمل الشبيبي في شعر عصره بحثاً عن سر الابتكار الذي يهيم فيه:

أهيم بسر الابتكار لأنني وقد طال عهدي لا أرى غير ناقل (6)

ويكرر الصافي النجفي لفظة (مبتكر) ويطلقها على ذاته وشاعريته:

كل شعري نادر مبتكر شعر غيري مثل غيري هنر

كيف لا أعطي لكم مبتكراً مثل شعري شخصي المبتكر (7)

(1) الزهاوي، الإصابة، ص 10.

(2) الرصافي، مجلة الناقد، ص 60.

(3) الزهاوي، لغة العرب، ص 119.

(4) الزهاوي، الديوان، 1: 236.

ويرفض الزهاوي أشكال التقليد جميعاً، لأنه يرى أن التقليد "نميمة سواء كان تقليداً لشعراء العرب الأقدمين أو لشعراء الغرب المحدثين" ويعدّه "تكراراً لشعور هو لغير صاحبه" مجلة لغة العرب، ص 117-118.

(5) الرصافي، الديوان، 1: 64.

(6) الشبيبي، الديوان، ص 63.

(7) الصافي النجفي، أشعة ملونة، ص 85.

ويهتم البصير بسمه الابتكار، وهي عنده مستمدة من صلة الأدب بالحياة "ما دام الأدب صورة صادقة من الحياة والطبيعة فإنه موضع ابتكار لا حد له" (1).

وتبرز تجليات التجديد عند هؤلاء الشعراء في صورة مختلفة تبعاً للمرحلة الزمنية التي بين كل منهم أفكاره عن الجديد فيها، وما ظهر من آفاق تجديد حدد بعضهم موقفه منها.

ولعل اهتمامهم بما أطلقوا عليه اسم (الشعر العصري) أبرز مظهر تجديد شغلوا به - لاسيما الزهاوي والرصافي - وأراد كل منهم من خلاله أن يقال عنه إنه قد تمثل جوانب عصره، ليضفي عليه لقب (الشاعر العصري)، الذي حدده الزهاوي بقوله: "هو من كان يقوله - يقصد الشعر - بدواعٍ عصرية أكثرها اجتماعي كأن يشاهد ظلامه فيصورها في شعره، داعياً بذلك الأمة إلى إزالتها وعدم تكرار أمثالها.. أو يرى عادة شائنة للمجتمع فيقبحها بتصوير ما يلحقه من الأضرار بسببها" (2). ومع أن الزهاوي يحدده طبقاً لغايته الاجتماعية نجد سمات هذا الشعر عندهم تشمل مستويات متعددة يلتقي فيها المضموني بالفني، فإلى جانب السمة الاجتماعية التي طالبوا الشعر العصري أن يتمثلها أخرجوا الأغراض التقليدية من آفاقه وعابوا شعر المراحل التي سبقتهم لكونه "لا يصور لنا من الحياة إلا صورة محددة من ألوان المدح والهجاء والنسيب ونحو ذلك" (3) وجعلوا تمثله لروح العصر وتجاوبه مع الشعور الذي انبعث فيه أساس تجديده "والجديد من الشعر هو ما كان مشبعاً بالشعور العصري، وكان لذلك الشعور تأثيره في شعور الآخرين يهيجهم كأنه الكهرباء" (4). ومن منطلق ما يشهده العصر من تطور في العلوم والمعارف والاختراعات نادوا بأن يكون الشعر العصري "منطبقاً من جميع الوجوه على ما تقتضيه روح هذا

(1) البصير، خطرات، ص 177.

(2) بطي، سحر الشعر، ص 71.

(3) الرصافي، حديث الرصافي، مجلة الحرية، ص 12.

ويشير البصير إلى أن دواوين الشعراء العصريين احتوت أبواب الشعر القديم من منيح ومجاء ورثاء ونسيب إلا أن شيئاً من التجديد والإصلاح أدخل على هذه الأبواب تمثل في الاعتدال استخدامها ونبتذ المبالغة. وأضيفت أبواب جديدة صنفها بعض الدواوين على وفقها، فهناك (الكونيات) و(الفلسفيات) و(الاجتماعيات) و(التأريخيات) وسواها.

ينظر: البصير، جولة في الشعر، مجلة دار المعلمين، ص 34 وما بعدها.

(4) الزهاوي، لغة العرب، ص 117.

العصر" ⁽¹⁾ من تمثل لقيم الحضارة الجديدة ومظاهرها، ونظم الشعر في علومها ومستجدات معارفها، حتى بدت هذه الموضوعات لدى بعضهم -لا سيما الزهاوي والرصافي- دليل عصريّة الشاعر وسمة تميزه من الشاعر غير العصري. وهو ما أدى بالشعر طبقاً لرؤيتهم إلى أن ينحرف من خصوصيته بوصفه تعبيراً عن مدركات النفس ومشاعرها ليصبح نظاماً لحقائق العلم ومدركات العقل يقول الزهاوي: "وأحسن الشعر في نظري ما استند إلى الحقائق أكثر من العواطف والخيال البعيدين عنها، فكانت حصة العقل فيه أكثر من حصتهما" ⁽²⁾، وتبعاً لهذه الرؤية التي تقوم على أساس التعبير عن الحقائق وترسم خطاها يفتقد الشعر قيمته الفنية لصالح المضمون الذي يعبر عنه، "أي أن الباعث عليه هو الحاجة النفعيّة لا الضرورة الجماليّة" ⁽³⁾.

ويسبدو أن الشيببي لم يكن ميالاً إلى هذا الاتجاه في نظم الشعر، فهو يقول عن الزهاوي والرصافي أن لهما أسلوباً خاصاً "ينظمان بموجبه الشعر في موضوعات العلوم الكونية وبعض المسائل الطبيعية أو الرياضية. تقرأ هذا الشعر فكأنك تقرأ فصلاً لكاتب كتبه في موضوعه، فهذا الشعر لا يفرق عن النثر في شيء، ولست من يعجبه هذا المذهب مطلقاً. ولم أجد فيه ميزة من ميزات الشعر" ⁽⁴⁾.

ومن مظاهر التجديد وآفاقه لدى شعراء الشطرين موقفهم من الشعر الغربي فهم لم يطلعوا على بعض معارف الغرب وعلومه، بما غير نظرهم إلى واقعهم ومجتمعهم ورغبتهم في التجديد، فمالوا إليه حسب، بل أتيح لبعضهم الاطلاع على بعض آفاق الأدب الغربي ومجالاته، وأن يتأملوا في طبيعة الشعر الغربي ومساراته وخصوصيته التعبيرية ⁽⁵⁾. وإذا كانت نظرتهم إلى علوم

⁽¹⁾ الرصافي، مجلة الحرية، ص 13.

⁽²⁾ الزهاوي، اللباب، ص 1.

⁽³⁾ العوادي، ص 153.

⁽⁴⁾ بدوي طبانة، معروف الرصافي، تصدير الكتاب بقلم الشيببي، القاهرة 1947، ص 14.

⁽⁵⁾ أشار معظمهم إلى أنه قرأ بعض الشعر الغربي مترجماً، مع إشاراتهم إلى صعوبة نقل الشعر من لغة إلى أخرى، لأن الشعر طبقاً لرأي الرصافي - "قد يشير إلى المعنى من طرف خفي إشارة يصعب نقلها" (مجلة الحرية، حديث الرصافي، ص 17) ويؤكد الزهاوي ذلك بقوله: "لم تر أن الشعر العربي إذا ترجمته إلى الأفرنجية كيف يضيع ماله من الرونق والرواء. وأن الشعر الأفرنجي إذا نقلته إلى العربية كيف يكون غثاً بارداً" (سحر الشعر، ص 51).

العصر واكتشافاته دافعهم إلى البحث عن التجديد وتبني وعيه في المعارف والفكر والممارسة الأدبية فإن ذلك لم يبلغ التمييز لديهم بين قدرة الاستجابة للتجربة الإنسانية في العلم والمعرفة واستيعاب شروطها وتعذر ذلك في التجربة الإبداعية - لاسيما في الشعر - لخصوصيتها وتباين الأمم فيها، مع أنهم عدّوا الشعر الغربي متطوراً أكثر من الشعر العربي⁽¹⁾ وتطوره متأت طبقاً لرؤية الزهاوي - من كونه "ممثلاً للحقائق في الطبيعتين الخرساء والناطقة"⁽²⁾، في حين عدّه الرصافي متطوراً لأن شعراءهم الفحول "لم يتبعوا خطة التقليد بل مازالوا إلى عهدنا يطلقون العنان لجياد القرائح لتجول في عالم الحقيقة وتغوص في بحار المجاز تنتقي درر المعاني وتنظمها في أسلاك البيان"⁽³⁾، وحين يقارنون بين هذا الشعر والشعر العربي يجدون أن منطلق كل منهما مباين للآخر "كان الشعر قد بدأ في الغرب بالخرافة فترقى إلى الخيال المألوف فالحقيقة، وأما عند العرب.. فإن الغالب على الشعر في الجاهلية هو الحقيقة والبساطة ثم أكثر فيه الخيال فالخرافة وشاعت أخيراً الصنائع وهي التي قضت عليه إلى أن تعلم نفر من شعراء العصر أن ينحوا به إلى الحقيقة"⁽⁴⁾. وينظر الشرقي إلى الفرق بين الشعر من خلال المنطلقات التي يراها تتحكم بالوعي فالشرق "يتغذى بالروح والفؤاد والغرب يتغذى بلفائف الدماغ"⁽⁵⁾. وإذا كان رأي الشرقي يقترب من واقع الحال الذي فرضته مكانة الغرب المتطور بعلومه ومعارفه وحال الشرق الذي لا تزال القيم الروحية والتقاليد تفرض منطقتها عليه، فإن موازنة الزهاوي بين الشعرين لا تنقيد بتصور يقيني أقامه صاحبها على استقرار مراحل تطور الشعر بين الشرق والغرب وما انتابه في كل مرحلة من تطور وانتقال نوعي. إن الزهاوي الذي بحث في أصل الشعر⁽⁶⁾، واهتم بالشعور ومدى استحضار الشاعر له، يضع الشعر في منطلقات ليست هي الشعر كله بل بعض ما يظهر عن إحياءات تعبيرية يستعين الشاعر بها لإبراز مضمونه فالخرافة والخيال والحقيقة، ليست مراحل للشعر يمكن تقسيم مساره على وفقها بل هي مجالات رؤية يتحرك فيها المضمون ويغتني بها. ولعل

(1) ينظر: الزهاوي، الإصابة، ص 35، والرصافي، سحر الشعر، ص 122.

(2) الزهاوي، الإصابة، ص 35.

(3) بطي، حديث الرصافي، ص 122.

(4) بطي، حديث الزهاوي، ص 59.

(5) الشرقي، مجلة الحرية، ص 385.

(6) تنظر: الصفحة 81 من هذا البحث.

الزهاوي كان يفكر بشعره وشعر بعض معاصريه حين جعل الحقيقة آخر ما توقف عنده الشعر العربي، وإلا فإن كثيراً مما كان يكتبه شعراء عرب آخرون كان يغتني بالخيال والصورة ويتهجه نحو التعبير المفعم بالمشاعر الذاتية والرؤى التي لا يصدق فيها وصف الحقيقة مثلما أوردها الزهاوي. وذلك ما يفصح عنه قسم من شعر المهجر وأبولو. ويعترف هؤلاء الشعراء بتأثير بعض جوانب الشعر الغربي في الشعر العربي فيعد الزهاوي نزعة التجديد التي تمثلت الشعور في القصيدة قد "جاءت من الغرب تحمل في أردانها كل ما يمس النفس ويهيج فيها الإحساس أو يصور الطبيعة"⁽¹⁾ ويجد في نهضة الشعر العربي وتطوره أوائل القرن العشرين بعضاً من أوجه التقائه الشعر الغربي، ويحاول أن يدعم رأيه هذا بحالة تاريخية فيقول: "وبسبب هذا التطور هو التقاحه بأدب الغرب، كما التقح في عهد العباسيين بأدب الإغريق"⁽²⁾. وإذا كان الزهاوي مصيباً بعض الشيء في الجزء الأول من كلامه فإن ادعاؤه بتأثير الشعر العباسي بأدب الإغريق بجانب الحقيقة التاريخية، إذ ليس هناك من تأثير حقيقي إلا ما قيل في شعر أبي تمام وتأثره ببعض كلام المناطق من غير العرب، وما قيل عن المتنبي واحتمال اطلاعه على بعض أقوال أرسطو التي جاءت في شعره⁽³⁾. ولو أشار الزهاوي إلى تأثير النقد العربي في عصور ازدهاره، على نحو ما، بالفكر والمنطق الإغريقي لربما كان مصيباً. ويشارك البصير الزهاوي رأيه في طبيعة التأثير الذي تركه الأدب الغربي في النهضة الأدبية الحديثة "فإذا كان أدبنا قد نهض في هذا العصر نهضة لا نظير لها في تاريخه فذلك لأن فريقاً من أدبائنا وقفوا على طائفة من الآداب الغربية وقفوا لا بأس به"⁽⁴⁾.

ولم يقف تقديرهم للشعر الغربي وفنونه حائلاً أمام فهمهم لأهمية الحفاظ على خصوصية الشعر العربي في أسلوبه وطرائقه، وعدوا الميل إلى أساليب الشعر الغربي وأتباعها من التقليد لا يختلف عن تقليد القديم وأتباعه، "التقليد ذميم سواء كان تقليداً لشعراء العرب الأقدمين أو لشعراء العرب المحدثين"⁽⁵⁾. وكان الزهاوي يبرر رفضه لتقليد الشعر الغربي من خلال يقينه بتباين الشعور

(1) الزهاوي، الإصابة، ص 36.

(2) المصدر نفسه، ص 44.

(3) ينظر: خطرات، ص 21 وما بعدها.

(4) البصير، خطرات، ص 173.

(5) الزهاوي، لغة العرب، الجزء الثاني، شباط 1928، ص 117.

العربي عن الشعور الغربي "فإن لكل أمة شعوراً لا يتفق في الغالب وشعور أمة أخرى، قد فرقت بينهما سنة الوراثة في أجيال بعد أجيال" ⁽¹⁾، أما الرصافي فيرفض التقليد من تصور لا يشير إلى اختلاف الشعور وحده بل إلى أشياء كثيرة أخرى، فعنده إن أدب كل أمة تعبير عن "حالتها الروحية المتكونة من العقل والفطنة والشعور والعاطفة والأخلاق والعادات والدين والخرافات والبيئة والتاريخ. وهذه كلها أمور تختلف اختلافاً كلياً بين الأمم" ⁽²⁾.

ويمثل موقف هؤلاء الشعراء من الشعر الحر جانباً من أفق الرؤية الذي تعاملوا من خلاله مع مظاهر التجديد.

ظهرت حركة الشعر الحر بعد وفاة الزهاوي والرصافي غير أن ذلك لا يمنع أن نتأمل الموقف الذي نفترض أن كلا منهما كان سيقفه من هذه الحركة. إن الوقائع المستخلصة من سياق أفكارهما تقودنا إلى ما يأتي: كان الزهاوي يهيم بالتجديد ويندفع إلى ضجته أياً كان مصدرها، وكان يؤمن بتطور مستقبلي للشعر العربي ويقول عن التجديد في شعر مرحلته: "ولا تحسبن الشعر سوف يبقى على تطوره الأخير هذا ولا يتطور إلى أحدث منه، فهذا الجمود يخالف سنة الارتقاء، بل الشعر تابع في تطوره تطور الشعوب. ولما كان تطور الشعوب مستمراً فتطور الشعر مستمر. وسوف يأتي جيل يستخف بضيق الشعور في جيلنا هذا لسعة شعورهم" ⁽³⁾.

ومن خلال هذا التصور لعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا أنهما سيقفان مؤيدين لحركة الشعر الحر مدافعين عنها، لو أن نظراتهما إلى التجديد حافظت على مسارها. ومهما يكن فلعلم موقفهما سيكون أفضل من المواقف المترددة أو الراضية للشعر الحر التي عبرت عنها آراء الشعراء الآخرين ممن نظموا شعر الشطرين.

نظر الشبيبي إلى التجربة الشعرية الجديدة أول الأمر بعين القناعة بضرورة التجديد الذي لا يرى فيه خطراً على اتجاه الشعر الموروث: "لا أخشى على مستقبل الشعر ولا أرى في ثورة الشعراء الشباب خطراً عليه، إذ ليست هناك ثورة على أساليب الشعر الأصيلة. وإن كان قد ظهر شعراء مجددون تناول تجديدهم المعاني الشعرية فاستلهموا شعرهم واستوحوا

⁽¹⁾ الزهاوي، لغة العرب، ص 117.

⁽²⁾ الرصافي، مجلة الناقد، ص 60.

⁽³⁾ الزهاوي، الإصابة، ص 45.

منظوماتهم من شؤون الحياة العامة في هذه البلاد، ومن شعورهم الصادق بما يشعرون به⁽¹⁾. وكان يدعم موقفه هذا برعاية طيبة يسبغها على هؤلاء الشعراء الشباب. يقول البياتي: "الشاعر محمد رضا الشبيبي احتضننا وكنا نزوره في البيت ونتردد عليه وكنا نقرأ عليه بعض قصائدنا ونهدي إليه كتبنا التي كانت قد صدرت في حينها، وكان يشجعنا تشجيعاً كبيراً"⁽²⁾. غير أن الشبيبي وبعد سنين لاحقة ترسخت فيها هذه التجربة وبرزت اتجاهات وأساليب قدم موقفاً معارضاً للشعر الحر ووصفه أنه "الشعر الذي يدعو إليه القليل من الشباب العاجزين، فالشعر المقفى الموزون هو شعر العربية في كل زمان ومكان"⁽³⁾، أما الشعر الحر فسوف "يعجز عن معارضة الشعر العربي الأصيل"⁽⁴⁾. ولعلنا نلمس مبررات هذا الموقف فيما ساد حركة الشعر الحر من اتجاهات متباينة في مستواها وجدية تعاملها مع التجربة الشعرية وانغماسها في مسارات باعدت خطاها عن خصوصية الإبداع الشعري، وسقطت في متاهات التجريب. ولعلنا نجد العذر للشبيبي في موقفه هذا إذا علمنا أن موقف نازك الملائكة، وهي أبرز رواد هذا الشعر، كان متطابقاً في هذه المرحلة مع ما توقف الشبيبي عنده⁽⁵⁾.

وعلى العكس من الشبيبي أبدى الجواهري -أول الأمر- رفضاً شديداً للشعر الحر، فكان يصفه بأنه شعر غاية في السوء، ويقول: "إنني أخشى أن أسيء إلى الآخرين وخصوصاً أن الشعراء الذين ينظمون هذا الشعر كلهم من الشباب الذين أحبهم وأعتز بهم... إلهي في الوقت الذي أتمنى لهم التوفيق فيما ينظمون... أتحداهم إن كانوا يستطيعون تأدية المهمة الشعرية بقوالبها المألوفة

(1) الولي، حديث الشبيبي، ص 7.

(2) البياتي، شعر 1969، ص 81.

(3) الشبيبي، خريدة الأهالي، 26 شباط 1961.

(4) الشبيبي، مجلة الفكر، العدد 9-10، آذار-نيسان 1960، ص 8.

ويقول في وقت لاحق أن الشعر الحر "ضرب من التقليد لأساليب مألوفة في غير العربية من اللغات الغربية، ولرب كل أمة يجب أن ينتزع من أوضاعها وأساليبها الأصلية في التعبير" ولكنه يستثنى الشعر الذي احتوى المضامين الأخلاقية والقيم الإنسانية، "فإذا كان الشعر الحر الذي يسمى كذلك ينهض بهذه المهام فهو شعر، وإذا عجز فهو من سقط المتاع" جريدة البلاد، 3 مارس 1962.

(5) تنظر: الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 34.

المنحدرة من الأجيال" (1).

ولم تتغير قناعته بعد ذلك، فهو يشير إلى "أن الشعر الحر كحركة فكرية لم يكتمل شكلها حتى يمكن إعطاؤها صفة مدرسة مستقلة ثم الحكم عليها حكماً قاطعاً" (2)، وهو موقف يحتاج إلى تأمل، فما الذي يعنيه الجواهري بمفهوم المدرسة؟ ألم يصبح الشعر الحر مدرسة لها سماتها حقاً؟ ولماذا يريد للشعر الحر أن يصبح حركة فكرية وهو اتجاه شعري له ملامحه الفنية؟ أما الفكر فلا يعني حركة الشعر الحر وحدها، إذ تتضمن تحت رايته كل مجالات المعرفة. أما الشرقي فحين سئل عن رأيه في الشعر الحر انطلق في إجابته من خصوصية الشعر العربي وقوانينه، ورفض محاولات تجاوز ذلك، "لأن الشعر العربي الأصيل له خصائصه وموازينه ودقائقه وإعجازه، فإذا حولناه عن هيكله وأسلوبه لا يكون أدباً أو شعراً عربياً" (3).

ومع أن البصير يؤكد سطحية متابعته للشعر الجديد ينص على إخراج من مجال الشعر، لقناعته بأن "الشعر بلا وزن وقافية نثر لا أكثر" (4). ويبدو هذا الرأي غريباً من شاعر يعرف أوزان الشعر معرفة جيدة، وأن الشعر الحر يقوم على بعضها، إذا ما تركنا جانباً اطلاعه على الشعر الغربي الذي نفترض تأثيره في نظريته إلى حركات التجديد في الأدب عامة والشعر خاصة.

ويقدم الرصافي النجفي في رفضه البات للشعر الحر موقفاً آخر ينافي قناعات صاحبه التي أقام عليها وضعه الشخصي، فقد رفض كل القيود الاجتماعية وتفرد في مواقفه، وادعى أن شعره مثل شخصيته كلاهما جديد مبتكر. ولكن ذلك لم يمنعه من أن يناوئ الشعر الحر بعنف، فهو يدعو الشعراء إلى "أن يبتعدوا عن قراءة الشعر الحديث وأن ينصرفوا إلى القديم منه، لأن الشعر الحديث مفسد للذوق ومضعف للقريحة ومضيق للآفاق الشعرية التي نراها واسعة جداً في شعرنا الجاهلي والإسلامي" (5).

(1) الجواهري، جريدة الحرية. 10 تشرين الثاني 1957.

(2) ماجد السامرائي، مع الجواهري مجلة الأقلام، ص 156.

(3) الشرقي، جريدة الشعب، 3 كانون الثاني 1958.

(4) البصير، جريدة الراصد، 2 آب 1969. وينكرنا موقفه هذا بموقف مماثل لعباس محمود

العقاد حين رفض الشعر الحر وأحاله إلى لجنة النشر. ينظر: غالي شكري، شعرنا

الحديث إلى أين؟، ص 51، في حين أنه دعا إلى التجديد منذ وقت مبكر من هذا القرن.

ينظر: عبد الحي دياب، ص 135 وما بعدها.

(5) الصافي النجفي، مجلة الموائ، ص 42.

ويعترف الواصل أن الشعر الحر، بوصفه تجربة لها اسمها وطريقته، قد "أخذ مكانته بين الشعراء والنقاد ولا سبيل إلى إنكاره"⁽¹⁾. ويرى أن ما يثير الاهتمام منه قليل إذا قيس إلى ما يصدر من دواوينه. ويتوقف في هذا الإعجاب عند بعض شعر رواده⁽²⁾.

يتمثل في موقف شعراء الشطرين من المدارس والاتجاهات الأدبية جانب من وعي التجديد لدى بعضهم، مثلما يبرز جانباً من منطلقاتهم النقدية. ولعل تعرضنا لما قدموه في هذا الجانب لا يعني أننا نشير إلى تواصل فكري واضح تبنيه وعبروا عنه من خلال صلتهم بهذا الاتجاه أو ذاك وهذه المدرسة أو تلك، بل هي محاولة لتثبيت أفكارهم التي أبرزتها كتاباتهم النقدية وآراؤهم النظرية التي لا نفترض أنها وجدت لها مكاناً فكرياً وفنياً - فيما نظموا من شعر خارج إطار إتقانهم للتجربة الشعرية الموروثة على مستوى البناء وآفاقه، ومعاودتهم النظر في أفكار عامة ومواقف لا تكاد تشخص استقراراً عند مذهب أدبي محدد، على مستوى التجربة الشعرية في جوانبها كلها. ولعل تلك مسألة عامة لا تخص هؤلاء الشعراء وحدهم، إذ نجد ما يؤكد هذا في أغلب مراحل شعرنا المعاصر، فما من شاعر عربي توقف عند مدرسة أو اتجاه بعينه، منذ بداية تفتح مواهبه الإبداعية حتى نضجها، وليس هناك من لم يستفد من جوانب فيها، على قدر ما تهيأ له من وعي وتجربة واستجابة لما يناسب إمكاناته الإبداعية.

إن ما كتبه أي من الشعراء العراقيين عن هذا الاتجاه أو تلك المدرسة لا يفصح في الغالب عن قيمة تاريخية تشير إلى طبيعة الاتجاه الفني والفكري الذي سارت فيه الحركة الأدبية في العراق أو مدى التأثير الذي تركته فيه مدرسة معينة أو مذهب ما من مذاهب الأدب والنقد التي وفدت إلينا من الغرب، فما يكتبه الشاعر يخصه وحده ولا يعبر عن اتجاه عام لأن معظم الاتجاهات والمدارس والمناهج دخلت إلى حياتنا الأدبية والنقدية في وقت واحد، ولم يكن اهتمامنا بها مرحلياً متدرجاً مثلما نجدها في الأدب الغربي، فكان الحديث عن الكلاسيكية أو الكلاسيكية الجديدة يدور في كتابات الأدباء والنقاد العرب

(1) الواصل، مقابلة، مجلة ألف باء، بغداد، العدد 526، 18 تشرين الأول 1978، ص 46.

(2) ينظر: المصدر نفسه. وقد بقي الواصل حتى وقت متأخر يرى أن كثيراً من هذا الشعر عبارة عن نزوة عابرة في مسيرة الحضارة العربية الحديثة، لأنه لا يمتلك جذوراً قوية تضمن له البقاء والتطور بسبب استخدام اللغة فيه على نحو غريب، وتقليد شعرائه بعضهم بعضاً في الغموض والإيهام. ينظر: المطبعي، ص 125.

والعراقيين في سياق واحد مع الحديث عن الرومانسية والواقعية والرمزية. وإذا تفتحت ذاكرة الشاعر العربي الحديث ووعيه على هذه الاتجاهات والمدارس وهي تطرق أبواب ذهنه، لتجعله يبحث عن أشكالها ومظاهرها في أدبه، كان وصولها إليه متأخراً سنين طويلة عن ظهورها في الغرب الذي غالباً ما يكون قد غادر هذا المذهب الأدبي إلى جديد سواه، في الوقت الذي تكون له ضجته في الساحة الأدبية العربية. ولعل من الطريف أن نشير إلى أن العقدين الثاني والثالث من هذا القرن اللذين شهدا في أدبنا العراقي والعربي دعاوى التقليد والتجديد والعصرية وربط الشعر بالمجتمع والحياة، ومعاودة النظر في الحديث عن المذهب الرومانسي والاستجابة له. كان قد شهد في الغرب تجاوزاً للكلاسيكية والرومانسية والواقعية والبرناسية والطبيعية والرمزية. وكان ما يشغل كثيراً من الأدباء وقتها هو الحديث عن الدادائية السريالية⁽¹⁾. ظلت معظم إشارات شعراء الشطرين إلى المذاهب الأدبية عامة لا تدل على رغبة جادة في الاهتمام بها أو السعي إلى استيعاب بعض جوانبها بل إن الإشارة إليها تكاد تكون منبئة عند الجيل الأول من هؤلاء الشعراء (الزهاوي والرصافي والشبيبي)، مع أن كلاً منهم اهتم بقدر أو آخر بالتواصل مع المستجدات المعرفية في الفكر والفلسفة والسياسة وترديد بعض ألفاظها وأفكارها في شعره. وإذا ما تركنا جانباً طبيعة رؤيتهم لمفهوم الشعر الذي تقاسمته منطلقات رؤية مختلفة فيها ما هو كلاسيكي وما هو رومانسي⁽²⁾ فإن عدم إشارة هؤلاء الشعراء إلى أي من المذاهب الأدبية يكاد يفضي إلى الحكم بأنهم لم يطلعوا عليها، وهو ما يجانب الحقيقة التي يؤكدنا ما كانت تنشره المجلات العربية من كتابات مختلفة عن المذاهب الأدبية وما كان يترجم من مقالات الشعراء الغربيين الذين تبنوها، أو ما يكتبه الأدباء العرب عنها⁽³⁾.

ويبدو أن اهتمام شعراء ذلك الجيل بالسياسة والاجتماع والمناذاة بما يتردد من دعاوى إصلاح لم يفتح لهم فرصة التأمل في هذه المذاهب أو الحديث عنها في خضم ما توقف عنده وعيهم والتجربة الشعرية لكل منهم من ثقافة موروثة من جهة، وما توقفوا عنده من مضامين شعرية أتقنوا التعبير بها، وليست بهم حاجة إلى ما يتعارض مع وسائلها وأساليبها من جهة أخرى، وكان في قلة

(1) ينظر: الطاهر، الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي، ص 75، 81.

(2) ينظر: علوان، ص 102.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص 98.

اطلاعهم على الشعر الغربي سبب يمكن الحديث عنه، إذ لم نجد فيهم من يشير إلى اطلاعه على ما كان يترجم منه على نحو مهم⁽¹⁾. أما قراءته بلغته فليس بالأمر الوارد لأن أياً منهم لم يتقن لغة أوروبية "تعينهم على الاطلاع على الشعر الأوربي والتعرف على مراحل تطوره والاقتراب من أخيلته وصوره ومضامينه"⁽²⁾ ناهيك عن اتجاهاته الفنية ومذاهبه المتعددة.

وتظهر أولى الإشارات إلى بعض هذه المدارس وأشتات من أفكارها لدى الشرقي والبصير والجواهري، وهي إشارات تقتقر إلى العمق، وتميل إلى تفسيرات محددة عنها، وغالباً ما تتوقف عند الدلالة الحرفية للمفهوم، بما يقدم تصوراً مخطئاً له، إذ يتصور بعضهم أن (الرمزية) هي استخدام الرمز، وهو ما فهمه الشرقي مشيراً إلى ما في ديوانه (عواطف وعواصف): "أما ما يشبه الرمزية التي جاءت في نواحي الديوان فقد رغبت أن تكون في الاتجاه الذي أريده لأنها أقرب تعبير عما في النفس من الكبت، ولأنها الصورة الكاملة للحس الباطني الذي أتخس به فهي التأدية المستطاعة في عصر لم يمارس حرية الكلام تماماً ولم يتعود الصراحة في الرأي"⁽³⁾.

والرمزية التي عناها الشرقي في ديوانه هي ظاهرة استخدام لرمز (البلبل) "الذي يستعين به الشاعر وكأنه يستخدم نوعاً من أنواع (المعادل الموضوعي) ليخلع عليه مجموعة من الصور وسلسلة من الأحداث والحركات تنبئ عن وجدان الشاعر"⁽⁴⁾.

ومن النظرة العامة ذاتها يفصح الجواهري عن فهمه للواقعية، حين يجدها في التعبير المباشر عن المضامين التي تؤكد صلة الشاعر بمجتمعه، فالشاعر الأصيل "هو الذي ينطق بلسان أمته ووطنه"⁽⁵⁾. وعبر هذا التصور يرى الجواهري أن "الشاعر الخلاق واقعي برغم أنه"⁽⁶⁾. وهذا المنطق الذي يعبر الشاعر عن واقعيته فيه حالة غير مدركة من الشاعر، فهو "لا يعرف أنه يقول

(1) تنظر: الصفحة 297 من هذا البحث.

(2) علوان، ص 99.

(3) الشرقي، عواطف وعواصف، ص 5.

(4) علوان، ص 426.

(5) ماجد السامرائي، مع الجواهري، مجلة الأقلام، ص 158.

(6) المصدر نفسه.

شعراً واقعياً أو مثالياً⁽¹⁾. وتبدو إشارة الجواهري إلى (المثالية) بإزاء (الواقعية) مثيرة للسؤال عن مدى فهمه للمذاهب الأدبية والفرق بينها والمذاهب الفلسفية، فليس هناك مذهب أدبي اسمه (المثالية). ولا يوجد مذهب فلسفي اسمه (الواقعية). ولعل حالة الخلط التي وقع فيها الشاعر هنا مما يفصح عن طبيعة وعي الشاعر الفكري، وتوقفه عند أفكار عامة، تَخْلُو من التحليل والعمق.

وتزداد حالة الاضطراب في الرؤية التي ينطلق الجواهري منها حين يرفض أن تكون الواقعية رؤية فكرية: "وإذا قصدوا بالواقعية تحديد الفكر بمفهوم أو بخطى معينة فهذا أقرب إلى السخافة لأن الشاعر لا محالة أن يكون واقعياً، أن يكون ينبوع ألم متفجر، وتبعاً لهذا أن يكون معبراً عن إحساس الناس ... لأن الشاعر الأصل واقعه واقع الدنيا كلها"⁽²⁾.

إن مرتكزات الرؤية التي يقوم عليها رأي الجواهري في الواقعية لا توحى بتصور موضوعي استوعبه الشاعر بقدر ما تؤكد فهمه العام لها. ولعل أوضح حالة للاضطراب في نظرتة إليها يبرزه إلحاحه على أن يكون الشاعر ينبوع ألم متفجر، ظاناً، أن ذلك أساس في منطلق الشاعر الواقعي وتمثله لهذا الاتجاه. وليست هذه الفكرة مما تتوقف عنده الواقعية. وربما كانت الرومانسية أكثر انضاحاً منها في أي مذهب أدبي آخر⁽³⁾.

ويتأمل البصير في مذاهب الأدب الغربي وتجليات صورها في بعض أدبنا العربي. وتلك الحاجة منظرية منه بما أتيح له من فرص اطلاع وثقافة وتخصص دراسي. وتفصح كتابته عن ميل إلى الملاحقة التاريخية، وذلك ما نجده في حديثه عن (الرومانسية)⁽⁴⁾ التي أشار إلى مفهومها وأصولها ومسار تطورها في الأدب الغربي، مستعيناً بالاسم الذي عرّبت إليه (الابتداعية) وكان المسار المعرفي يفترض أن يشير البصير إلى المظاهر التي تكشف فيها المذهب الابتداعي في أدبنا العربي الحديث، لاسيما أنه عده مذهباً غريباً هو بعض نتاج القرون المتأخرة عندهم. غير أنه يتناسى ذلك ليعود إلى شعرنا

(1) المصدر نفسه.

(2) ماجد السامرائي، مع الجواهري، ص 158.

(3) ينظر: هلال، ص 17.

(4) ينظر: البصير، كيف يتطور الأدب، مجلة المعرض، الجزء العاشر، بغداد، أغسطس

1926، ص 519 وما بعدها. ويشير تأريخ نشر المقالة إلى أن البصير كتبها قبل

مغادرته العراق للدراسة.

القديم باحثاً في أسماء الشعراء القدامى عن شاعر يمكن أن يستشف من شعره بعض ملامح هذا المذهب، ليعارض من وجدها عند المتنبّي واضعاً المعري مكانه، "لا يجوز أن نعد أبا الطيب مؤسس طريقة ابتداعية في الأدب، ولئن كان هناك مؤسس طريقة جديدة في الأدب العربي فهو رهين المحبسين"⁽¹⁾. ولعل هذا التعسف في استخدام المفهوم والتمثيل له نتاج ثقافة الشاعر الموروثة واستقرار صورتها في وعيه، فضلاً عن نقص في الاطلاع على آفاق هذا المذهب وتطبيقاته في تجربة الشاعر الغربي أو الشاعر العربي الحديث على حد سواء.

وخلاصة القول أن طبيعة نظر شعراء الشطرين إلى مذاهب الأدب ومدارسه تبدو محددة الآفاق وتتردد في فهم ضيق لما يقوم عليه هذا المذهب أو ذاك. وما قدمه الشعراء من ملاحظات نقدية عنها كانت عامة مما يوحي بطبيعة ثقافتهم واهتماماتهم النقدية ولعل ضيق ما قدموه من أفكار وآراء عنها كان دافعاً لبعض الدارسين أن يستكملوا جوانب الرؤية من خلال البحث عما يفصح عن هذه المذاهب في شعرهم. فراح بعضهم يبحث عن الاتجاه الواقعي في شعر الرصافي⁽²⁾ وسمات (الكلاسيكية الجديدة) في شعر الجواهري⁽³⁾. والرومانسية لدى الوائلي والشرقي⁽⁴⁾ والصافي النجفي⁽⁵⁾. مع أن أيّاً منهم لم يكن في حقيقة الأمر ليتوقف عند رؤية فكرية أو فنية تستوعب منطلقات مذهب أو اتجاه بعينه، من دون معاودة النظر في أكثر من منهج واحد في الوقت نفسه.

(2)

كتبت عن الشعر الحر دراسات كثيرة سعت إلى تأصيل وجوده وتحديد دلالة مصطلحه ومستوى الأداء الفني والتعبيري فيه بوصفه أسلوباً جديداً، استوعب التجربة الشعرية المعاصرة بصيغة تغاير أسلوب الشطرين الذي ظل

(1) البصير، كيف يتطور الأدب، ص 519.

(2) ينظر: صلاح خالص، القومية والاشتراكية في شعر الرصافي، مجلة الثقافة الجديدة، العدد 8، السنة السادسة، 1959، ص 222. وصلاح جواد الطعمة، الثقافة الجديدة، العدد 9، 1959، ص 51.

(3) ينظر: علوان، 255، وما بعدها.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص 415، وما بعدها.

(5) ينظر: تسركي كاظم جودة، الرومانسية في شعر الصافي، مجلة الأقلام، العدد 6 شباط 1966، ص 164 وما بعدها.

وحده صيغة التعبير السائدة في الشعر العربي قروناً طويلة.

وبعيداً عن خصوصية هذا الأسلوب الشعري الجديد وسماته والتسمية التي أشير بها لتدل عليه⁽¹⁾، اختلفت آراء النقاد والباحثين في الرائد العربي الذي صاغ المثال الشعري الأول له، مثلما لم يلقوا على المرحلة التاريخية التي تشير إلى هذه البداية، ومدى ما يمكن إبرازه من صلة لهذه المرحلة الأولى بما لحق من مراحل أتيج للشعر الحر فيها أن تتوطد صورته ناضجة ومؤثرة بفعل مواهب شعرية جديدة⁽²⁾.

ويطيل قسم من هذه الدراسات النقدية الوقوف عند التجارب الشعرية الأولى التي قدمها شعراء من الأقطار العربية لاسيما مصر ولبنان، وتغفل على نحو أو آخر تجارب الشعراء العراقيين في التجديد التي تساوقت مع أمثلتها في الأقطار العربية الأخرى بما يؤكد رغبة أولئك الشعراء الجادة في تمثيل مسارات التجديد ومواكبتها. ولنا أن نعد - فيما يتعلق بالشعر الحر - ما كانت تنشر، المجلات والصحف العراقية، منذ بداية العقد الثاني، مرحلة أولى لظهور أسلوب هذا الشعر عندنا، وبأسماء متعددة، تريد أن تكون آفاقاً تعبيرية جديدة إلى جانب ما لدينا من عطاء شعري ضخم ينهج أسلوب الشطرين الفارض سطوته على مساحة التعبير الإبداعية في الشعر وهو ما يدعونا إلى الوقوف عنده، قبل تفحص تجربة الشعر الحر لدى جيل السياب ونازك، وتأمل ما قدموه من مظاهر التجديد في مسيرة الشعر العراقي وصلته بالتجارب اللاحقة.

لقد ظهر عدد من الشعراء العراقيين الجدد اهتموا بنظم الشعر على وفق أساليب جديدة وأخذت قصائدهم مكانها في الصفحات الأدبية للمجلات والصحف العراقية التي صدرت منذ بداية العقد الثاني، وكان معظمهم من الشعراء الشباب الذين تخلوا عن أسلوب الشطرين لسبب أو آخر⁽³⁾، ومع بساطة الشعر الذي

(1) ينظر: عبد الواحد لؤلؤة، البحث عن معنى، بيروت 1983، ص 140 وما بعدها، وطراد الكبيسي، شجر الغابة الحجري، ص 43 وما بعدها، وس موريه، ص 70 وما بعدها.

(2) ينظر: س موريه، ص 70 وما بعدها، وغالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟ بيروت 1968، ص 32، وحسن توفيق، ص 273 وما بعدها.

(3) يبرر يوسف عز الدين ذلك بضعف ثقافتهم العربية الأصيلة وقلة اطلاعهم على آدابها لاسيما حين يرى أن أغلبهم ممن لم يتعلم في المساجد (في الأدب العربي الحديث، ص 217) ولا يتوقف عند طبيعة الثقافة الحديثة التي تلقاها بعضهم وإثاقه لغة أجنبية، ومعاونتهم للنظر في أساليب الأدب الغربي واتجاهاته. فضلاً عن أن معظمهم كانوا من

كانوا ينشرونه وسذاجته أحياناً، فقد مثل أسلوباً جديداً لم يعهده الشعر العراقي قبل ذلك.

ويمكن القول إن وراء هذا التوجه معاودة أولئك الشعراء النظر في تجربتين شعريتين ظهرتا في مرحلة متقاربة تمثلت الأولى فيما كتبه (أمين الريحاني) من شعر منشور منذ عام 1904، متأثراً بما قدمه الشاعر الأمريكي (والس وايتمان) من قصائد في هذا الأسلوب⁽¹⁾. وقد نشرت الصحف العربية والعراقية قصائد الريحاني التي قلدها كثير من الشعراء الشباب. وكان قدوم الريحاني إلى العراق عام 1922 واحتفاء العراقيين الكبير به فرصة مناسبة لأن يسير بعض الشعراء العراقيين على نهجه في كتابة قصائد النثر⁽²⁾.

وتمثلت التجربة الأخرى في الشعر المرسل الذي كتبه عدد من الشعراء العرب⁽³⁾، وكان الزهاوي رائده والداعية إليه في العراق⁽⁴⁾. وكانت زيارة الزهاوي لمصر وقضاؤه بضعة أشهر فيها فرصته في تأمل هذه التجربة، ثم الدعوة إليها بعد عودته إلى العراق⁽⁵⁾، لينقسم الأدباء العراقيون بين مستجيب لهذه الدعوة، ناظماً بعض قصائده على وفقها، ورافضاً لها متهماً صاحبها بتهم عدة⁽⁶⁾. لقد كان لهاتين الدعوتين آثارهما في ظهور محاولات لكتابة قصائد على وفقهما، تبنت نشرها بعض الصحف والمجلات العراقية التي صارت منابر لدعوى التجديد، نشير منها إلى جرائد: العراق وصدى بابل والاستقلال والمزمار، ومجلات: الحرية واليقين والزنبقة والمصباح والصحيفة، وكان

أبناء الطوائف غير المسلمة، الأمر الذي أتاح لهم فرصة أوسع للاطلاع وقراءة الأدب الغربي ومحاولة تقليده.

(1) وهو ما أطلق عليه الغربيون اسم (الشعر الحر). ينظر: لؤلؤة، البحث عن معنى، ص 126.

(2) كان الزهاوي والرصافي من بين المحفزين بالريحاني، فقد نظم كل منهما قصيدة في استقباله، مدح فيها شاعريته واتجاهه التجديدي. ينظر: الزهاوي، الديوان، 1: 331. والرصافي، الديوان، 1: 393.

(3) ينظر: س. موريه، ص 285.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص 25.

(5) ينظر: الهلالي، الزهاوي في معاركه الأدبية والفكرية، ص 64. ولا يعني ذلك أنه بدأ بنظم الشعر المرسل في هذا الوقت، إذ كانت قصيدته (الشعر المرسل) قد نشرت في المؤيد عام 1905، بما يجعله أول شاعر حاول كتابة هذا النوع من الشعر. (ينظر س. موريه، ص 25).

(6) ينظر: المصدر نفسه، ص 69 وما بعدها.

اللافت للنظر أن بعض أصحاب هذه الصحف والمجلات ورؤساء تحريرها دعاة هذه الأساليب الشعرية والمروجون لها بما كان يكتبونه من قصائد⁽¹⁾، فضلاً عن تشجيعهم للشعراء الذين يكتبونها.

وتواصل الاهتمام بنشر القصائد الجديدة في الصحف والمجلات العراقية طوال ثلاثة عقود. وكان انشغال كثير من الشعراء العراقيين بالتجديد وتقديم أمثلته سمة بارزة فيما نشر من شعر خلال هذه المرحلة ولكن ذلك كله، وبعد هذه المرحلة الطويلة انتهى إلى الصمت على نحو يثير التساؤل والبحث عن أسباب توقف هذه التجارب وانقطاع الشعراء عن تطوير ما قدموه من أمثلة شعرية وإنضاجها.

وللمأمل أن يقف عند أمر آخر: فإذا كانت قصيدتان، واحدة للسياب وأخرى لنازك، نشرتا عام 1947⁽²⁾، قد لفتتا الانتباه وأثارتا قضية الشعر الحر لتبرز إلى مستوى المواجهة مع الشعر السائد مجدداً، وكانتا مثالين تتبعهما الشعراء الشباب المتطلعون إلى أساليب شعرية جديدة فلماذا لم تحدث محاولات التجديد التي كتبت قبل هاتين القصيدتين حالة مماثلة من الفعل والحركة في الواقع النقدي العراقي؟ ولم انتهت إلى النسيان والانزواء لتخلي الساحة الشعرية لشعر الشطرين؟⁽³⁾.

إن الباحث عن الإجابة لا يعدم أسباباً، منها ما يتعلق بالتجارب الجديدة ذاتها، ومنها ما يتوقف عند ظرفيتها الزمانية والمكانية التي وجدت فيها. إن المستوى الفني الذي قدمت فيه هذه التجارب لم يكن بحالة من النضج والتكامل تجعله قادراً على الوقوف بإزاء إقامة شعر الشطرين ومكانته، سواء في مضامينه أو جوانبه الفنية، وهذا ما أدى إلى إضعاف قدرتها على الجذب والتأثير في متلقين ترسخت في نفوسهم وأذواقهم أمثلة شعر الشطرين المتدفقة بمضامينها وفخامة بنائها الفني في لغته وصوره وموسيقاه الضاجة، تبرز ذلك واضحاً طبيعة المواهب الشعرية التي تبنت التجديد ونادت به ومستوى ثقافة شعرائها، مقارنة بما اتسم به شعراء الشطرين من مواهب كبيرة قدمت مستوى

(1) منهم: رفائيل بطي ومحمد الهاشمي وداود صليوه وتوفيق السمعاني.

(2) هما: (الكوليرا) لنازك، و(هل كان حياً) للسياب.

(3) رأى عباس توفيق أن مرد ذلك يعود إلى "انشغال العراقيين بالمضمون والغاية منه وتوجيههم الأدباء إلى المسلك الواجب عليهم اتباعه انشغالا واضحاً وإعراض كثير منهم لذلك عن الشكل" (عباس توفيق، ص 251).

شعرياً أصيلاً. وإذا ألحقنا بذلك طبيعة المرحلة التي ظهرت فيها محاولات التجديد الأولى بما لها من خصوصية الوعي ومستوى الثقافة التي تركز في معظم معارفها إلى القديم، أدركنا جانباً من نفور القراء عما يباعد بينهم وما استقرت عنده أفكارهم وذائقتهم الشعرية من أساليب الشعر العربي القديم وآفاقه التي تهيأ لها أن تستجيب لمتطلبات الجماهير من خلال إنشادها في التجمعات والمحافل، وقدرتها في التأثير وتأجيج حماسة المتلقين كانت تلك مرحلة أولى من مراحل استيعاب الشاعر العراقي الحديث لمظاهر الحياة التي أخذت تجدد نفسها من حوله وسعيه إلى تمثيل ذلك فيما ينشده من نجاح لتجربته الأدبية. ومايلفت النظر أن هذه المرحلة التي شهدت الاهتمام بتجديد الأساليب الشعرية وتمثل طرائقها وتداول مسمياتها، لم تجد لدى الشعراء العراقيين المجددين - الذين نعددهم مرحلة ثانية تلحق بها - من يشير إليها أو يضعها ضمن مصادر التجربة الشعرية التي عدها منطلقاً نحو التجديد، على الرغم من الامتداد الزمني الذي عاشته واهتمام صحف ومجلات عراقية بها، بما يسهل الاطلاع عليها، فضلاً عن وجود عدد من الشعراء الذين كتبوا الشعر المرسل والحر والمنثور إحياء يواصلون نشاطهم الثقافي والأدبي في المرحلة التي ظهر فيها رواد الشعر الحر الجديد، وتبنى بعضهم ما كان يكتبه أولئك الشعراء، مثلما فعل رفائيل بطني حين أشاد بشاعرية السياب وتنبأ له بالمكانة الشعرية المتميزة، عند تقديمه لديوانه الأول (أزهار ذابلة)⁽¹⁾. ولو أنهم اكتفوا بعدم الإشارة إلى تلك التجارب السابقة لأمكن تعليل ذلك بما كانت عليه من مستوى فني محدود لم يجدوا فيه ما يشدهم، فتجاوزوه إلى تجارب أكثر نضجاً، ولكن بعضهم لا يكتفي بتأكيد عدم معرفته تلك التجارب بل يهمل الإشارة إلى تجارب تجديد أخرى سبقتها أيضاً. فنازك الملائكة مثلاً تعلن عدم معرفتها بمحاولات التجديد العراقية كلها، بما فيها (البند) الذي كتبه بعض الشعراء العراقيين في القرنين الماضيين أو قبلهما بقليل⁽²⁾. ولم يشر السياب إلى محاولات التجديد السابقة، مع أنه

(1) ينظر: السياب، أزهار ذابلة، المقدمة بقلم رفائيل بطني، ص3.

ويسأل يوسف عز الدين عن هذا الأمر بقوله: "... فهل كانت صدفة أن يقدم رفائيل بطني لبدر شاكر السياب ديوانه أم أن السياب عرف بالحركة الشعرية التي قامت زمن رفائيل، وقرأ الشعر الذي نشره رفائيل؟" في الأدب العربي الحديث، ص249.

(2) تنظر: الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص12. ولعل من يبحث في المستوى الثقافي الذي تهيأ للشاعرة، لكونها من أسرة مثقفة تهتم بالأدب وتقرض الشعر، يتوصل إلى ما

عرف بعض دعائها. ولكنه خلافاً لنازك يتوقف عند البند، ويقارن بينه وبين الشعر الحر، فيرى أن "هناك وجه شبه بين الشعر الحر والبند العراقي. فالشعر الحر منبثق من صميم التراث العربي، أي أنه مشتق من أوزاننا العربية التقليدية وليس شيئاً طارئاً. لكن هناك بالطبع بعض الخلاف بين البند والشعر الحر من حيث الموسيقى، بصورة خاصة، ومن حيث التركيب أيضاً"⁽¹⁾.

ويبدو السياب أكثر موضوعية من نازك -التي ادعت أنها أول من كتب الشعر الحر- حين يعترف بأسبقية الريادة في الشعر الحر لمحاولات قام بها شعراء عرب من أقطار مختلفة⁽²⁾. وهو ما يشاركه البياتي القول فيه⁽³⁾. ويشير شاذل طاقة إلى محاولات التجديد الكثيرة في مسيرة الشعر العربي، ليتوقف عند (الموشح) الذي يرى فيه مصدر التجديد لدى شعراء المهجر الذين قدموا تجارب شعرية مستتبطة منه⁽⁴⁾.

وشغلت مسألة ريادة الشعر الحر هؤلاء الشعراء، واختلفوا فيما بينهم عليها وادعاهما كل منهم لنفسه، حتى ليخطئ من يظن أنها كانت مقتصرة على السياب ونازك وحدهما. ودخل النقاد في مساجلات طويلة من أجل تسمية الرائد⁽⁵⁾، مثلما حصل سابقاً، حين اختلفوا على تسمية الشاعر المصري، وأيهما أجدر بذلك اللقب أهو الزهاوي أم الرصافي. ورأى بعض النقاد العرب أن شعراء

يخالف ادعاء الشاعرة بعدم اطلاعها على ما كانت تنشره الصحف والمجلات العراقية من قصائد تبنت محاولات التجديد أو سماعها بها.

(1) السياب، جريدة صوت الجماهير، ص 3.

(2) ينظر: السياب، أساطير، ص 5.

(3) يقول البياتي: "لقد بدأت حركة تطوير الشكل في شعرنا المعاصر أول ما بدأت على أيدي شعراء المهجر في الأمريكتين وتأثرت بها مدرسة (أبولو) في مصر، وأخذت شكلاً جدياً أكثر على يد الشاعر المصري المرحوم (خليل شبيب) ... وقد أعقبت محاولات خليل شبيب محاولات أخرى، منها محاولة للأستاذ أحمد باكثير في ترجمته الشعرية لسروميو وجوليت. وبجانب هذه المحاولات تقف أيضاً محاولات شعراء لبنان، وخاصة في الفترة الواقعة بين 1940-1945" (الولي، ص 38).

(4) يقول: "إن هذا الضرب ليس مبتكراً، فإن جذوره ممتدة في الشعر الأندلسي. وكان شعراء الأندلس موحين به إلى شعراء المهجر". طاقة، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 23. وينظر: في جنة عبقر، مجلة الثقافة، العدد 704، ص 11.

(5) ينظر: إحسان عباس، عبد الوهاب البياتي والشعر الحديث، ص 8. ولؤلؤة، البحث عن معنى، ص 33. ونهاد التكرلي، البياتي، رائد الشعر الحر وعبد الجبار داود البصري، السياب رائد الشعر الحديث.

آخرين أحق بريادة الشعر الحر ولا يجوز التسليم بها للشعراء العراقيين سواء أكان السياب أم نازك أم البياتي⁽¹⁾.

وأمست ريادة الشعر الحر منطلقاً لدى الشعراء العراقيين لتقديم وجهات نظر نقدية يحدد كل منهم فيها مواقف ورؤيته. تقول نازك الملائكة "كانت أول قصيدة حرة الوزن تنشر قصيدتي المعنونة الكوليرا"⁽²⁾ وعن مضمونها تقول: "كتبت تلك القصيدة أصور بها مشاعري نحو مصر الشقيقة خلال وباء الكوليرا الذي داهمها. وقد حاولت فيها التعبير عن وقع أرجل الخيل التي تجر عربات الموتى من ضحايا الوباء في ريف مصر. وقد ساقنتي ضرورة التعبير إلى اكتشاف الشعر الحر"⁽³⁾.

وتؤكد الشاعرة أنها سبقت السياب في نظم هذا الشعر من خلال وقائع تاريخية تشير إلى أن قصيدتها (الكوليرا) نظمت قبل وصول ديوان السياب (أزهار ذابلة) الذي حوى قصيدته الحرة (هل كان حباً) بنحو شهرين ونصف⁽⁴⁾. فضلاً عن أنها نصت على أن قصيدتها من الشعر الحر، في حين علق السياب في حاشية القصيدة على أنها من "الشعر المختلف الأوزان والقوافي"⁽⁵⁾ ولم يسمها شعراً حراً. ويترسخ اعتقاد نازك بريادتها للشعر الحر حين تعدّ ديوانها الثاني (شظايا ورماد) الصادر عام 1949 الخطوة الأساس التي أرست دعائم التجربة الجديدة بما تضمنه من قصائد حرة كتبت الشاعرة لها مقدمة مسببة وقفت فيها عند هذه القصائد وأشارت إلى أوجه التجديد فيها، وبينت مواضع اختلافه عن أسلوب الشطرين⁽⁶⁾. وترى الشاعرة أن هذا

(1) ينظر: غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، ص 32. وحسن توفيق، ص 273.

(2) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 23.

(3) المصدر نفسه.

(4) تقول: "نشرت هذه القصيدة في بيروت ووصلت نسخها - تقصد مجلة العروبة التي نشرت القصيدة فيها في العدد الصادر أول كانون الأول 1947 - بغداد في أول كانون الأول 1947، وفي النصف الثاني من الشهر نفسه صدر في بغداد ديوان بدر شاكر السياب (أزهار ذابلة) وفيه قصيدة حرة الوزن له من بحر "الرمل". ويلاحظ أن الشاعرة جعلت يوم صدور العدد في بيروت اليوم ذاته الذي وصلت فيه بغداد. ولانظن أن أي مطبوع يصدر في قطر عربي يمكن له أن يصل إلى قطر عربي آخر في اليوم نفسه، أخذين بالنظر طبيعة النقل ووسائل الاتصال بين الأقطار العربية. وإذا كانت المجلة شهرية فإن طبع الديوان في القاهرة ووصوله إلى بغداد مسألة قد تأخذ أشهراً.

(5) تنظر: الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 25.

(6) ينظر المصدر نفسه.

الديوان بما أثاره من ضجة كبيرة ومناقشات في الأوساط الأدبية كان منطلقاً لاتساع دعوة الشعر الحر وتوجه كثير من الشعراء إلى كتابته⁽¹⁾.

ويقول السياب في مقدمة ديوانه الثاني (أساطير) الصادر عام 1952: "وأول ما يلتقي به قارئ هذا الديوان نوع جديد من الموسيقى لا عهد به لأغلب قراء الشعر في العراق"⁽²⁾. ويشير إلى محاولات التجديد التي حصلت في مسيرة الشعر العربي الحديثة، ابتداء بالشعر المرسل الذي يعده ثورة تناولت وحدة القافية، لحقت بها ثورة أخرى على الأوزان "فهجر كثير من الشعراء المجددين البحور الطويلة واستعاضوا عنها بالبحور القصيرة... وقامت دعوة إلى الشعر المهموس، كان أول من قادها الأستاذ الكبير محمد مندور"⁽³⁾. وهناك فريق آخر ثار على وحدة الوزن، منهم الشاعر الكبير المرحوم الياس أبو شبكة في (غلاء) و(إلى الأبد) وبعض القصائد من (أفاعي الفردوس) والأستاذ خليل شيبوب في قصيدته (القصر القديم والحديقة المهجورة)⁽⁴⁾ وشعراء آخرون⁽⁵⁾.

ويبدو أن السياب قد تجاهل محاولات التجديد لشعراء عراقيين، لاسيما ما قدمه الزهاوي من شعر مرسل عد به من رواد هذا الأسلوب الشعري ويزداد إصراره على هذا النهج حين يجعل الشعر الحر من مكتشفاته وهو يطالع الشعر الإنكليزي: "لاحظت من مطالعاتي في الشعر الإنكليزي أن هناك (الضربة) وهي تقابل (التفعيلة) عندنا مع مراعاة ما في خصائص الشعرين من اختلاف"⁽⁶⁾. فكانت قصيدته (هل كان حباً) فاتحة توجه جديد في موسيقى

(1) ينظر: المصدر نفسه. وتحاول نازك أن تعطي لديوانها هذا أهمية استثنائية فتقول: إن السنتين التاليتين لنشرها والسياب قصيدتهما لم تشهدا اهتماماً بالشعر الحر ولم تنشر الصحف أية قصيدة منه، حتى صيف عام 1949 حيث صدر هذا الديوان. ويفند السياب هذا الرأي بقوله: "نشرت أنا في تلك الفترة ما لا يقل عن خمس قصائد من الشعر الحر في الصحف البغدادية والنجفية. كما نشر بلند الحيدري قصيدة أو أكثر في مجلة الأديب". الآداب مناقشات العدد السادس، حزيران 1954، ص 69.

(2) السياب، أساطير، ص 5.

(3) يشير السياب إلى ما نشره محمد مندور عن الشعر المهموس في مجلة الرسالة عام 1943، وما دار حوله من نقاش على صفحات المجلة نفسها.

(4) نشرت في مجلة الرسالة، العدد 545، القاهرة 13 ديسمبر 1943، ص 998.

(5) السياب، أساطير، ص 5.

(6) المصدر نفسه.

الشعر، "وقد صادف هذا النوع من الموسيقى قبولاً عند كثير من شعرائنا الشباب، أذكر منهم الشاعرة المبدعة الأنسة نازك الملائكة"⁽¹⁾، ويعود السياب إلى الموضوع ذاته بعد عدة سنوات، مستفزاً من محاولة تقديم نازك عليه، فينسب الريادة إلى الشاعر علي أحمد باكثير حيث عده "أول من كتب على طريقة الشعر الحر في ترجمته لرواية شكسبير (روميو وجوليت) التي صدرت في كانون الثاني عام 1947، بعد أن ظلت تنتظر النشر عشر سنوات، كما يقول المترجم"⁽²⁾. وإذا عرفنا أن شهر كانون الثاني من عام 1947 هو الشهر نفسه الذي صدر فيه ديوان السياب الأول (أزهار ذابلة) أدركنا سبب توقفه عند (باكثير) هذه المرة، فإذا كانت ترجمة باكثير لهذه المسرحية قد وضعت قبل طبعها بعشر سنين فإن قصيدة السياب (هل كان حباً) نظمت قبل طبع الديوان بوقت طويل، وتلك بديهة يفيد منها السياب ليقول بأنه نظم قصيدته قبل أن تنظم نازك قصيدتها (الكوليرا) بما لا يقل عن سنة⁽³⁾، هذا إذا ما نظرنا إلى قصيدة نازك بوصفها من الشعر الحر وهو ما لا يراه السياب فهي عنده أقرب إلى أسلوب الموشح منها إلى الشعر الحر.⁽⁴⁾

وبعد أن يطمئن السياب إلى أنه قد حسم مسألة الريادة لصالحه يؤكد أن الشعراء الذين كتبوا الشعر الحر كانوا مقلدين له وحده، وبعد تلك حقيقة لا مجال لكتمانها⁽⁵⁾.

ويشير السبياتي إلى محاولات التجديد في العصر الحديث، متوقفاً عند الاتجاهات التي ذكرها السياب قبله. ولكنه يختلف عنه في أنه يعدها محاولات

(1) المصدر نفسه.

(2) السياب، مناقشات، الآداب، ص 69.

(3) جعل السياب سنة 1946 تاريخاً لكتابه هذه القصيدة. ينظر: السياب، الشعر والشعراء في العراق الحديث، جريدة الأيام، بغداد، 25 تشرين الثاني 1962، ص 3. وأعيد نشره تحت عنوان (الشعر العراقي الحديث منذ بداية القرن العشرين) مجلة الثقافة، دمشق، العدد السادس، تشرين الثاني 1962، ص 10 وما بعدها.

(4) ينظر: السياب، مناقشات، الآداب، ص 69. وقد أطلق الشاعر كاظم جواد الوصف نفسه على قصيدة السياب، فقال مخاطباً السياب: "وإذا كانت قصيدة (الكوليرا) ليست من الشعر الحر فكذلك قصيدتك (هل كان حباً) ليست من الشعر الحر، إنها أقرب إلى الموشح منها إلى ذلك اللون من الشعر.. فليس في القصيدة سوى اختلاف عدد التفاعيل في بعض أبياتها عن مثيلاتها في أبيات أخرى. وليس هناك.. أي تحرر من القافية" الآداب، مناقشات، العدد 7، تموز 1954، ص 57.

(5) المصدر نفسه.

في تجديد الشكل وحده، أما تطوير المضمون فقد كان نتيجة لحركة الانبعاث العربية واستيقاظ الروح القومي، ذلك التطور الذي جرف معه المحافظين والمجددين معاً⁽¹⁾.

ويدعي البياتي زيادة الشعر الحر لنفسه، متجاوزاً التوقف عند الأسبقية التاريخية فيها، التي لا يمكنه انكار ما للسياب ونازك منها⁽²⁾، مع أنه لا يشير إلى ذلك، فعنده: "أن العبرة ليست في التطوير أو التجديد وإنما العبرة في الإجادة والإبداع، فرب شاعر لا يزال يكتب شعره على طريقة طرفة بن العبد أو النابغة الذبياني، ولكنه يزري بأكثر المجددين.. ورب شاعر آخر يكتب على أحدث ما توصلت إليه القصيدة العربية، ولكنه يقف عاجزاً أمام شاعر قديم، فتطوير الشكل إذن دون المضمون لا قيمة له البتة، والتجديد أو التطوير الحق هو تطوير الشكل والمضمون معاً"⁽³⁾.

ويبدو البياتي فيما ما قاله منطلقاً من الرغبة في التقليل من شأن زيادة السياب الأمر الذي أدى به إلى الوقوع في اضطراب الرؤية والفصل بين التجديد في الشكل والمضمون الذي قامت على أساس ترابطهما الدعوة إلى التجديد، مثلما عبر السياب مانحاً المضمون أسبقية في ذلك الترابط⁽⁴⁾.

ومع أن البياتي يزري بالشكل في التجربة الشعرية الجديدة يعود فيما بعد ليراه ميزة أساساً فيما كتبه رواد الشعر الحر: "شعرنا أن شكل القصيدة التقليدي لم يعد يفي بحاجات العصر وإن التجديد لا يتناول الموضوعات العصرية"⁽⁵⁾ ويشير على نحو غير مباشر إلى دعوة نازك بأنها اكتشفت الشعر الحر فجأة، فيميل إلى رفضها من خلال تأكيد أن هذه التجربة نضجت عبر محاولات كثيرة "فمن خلال المعاناة الطويلة اهتدينا إلى نوع من القصيدة الجديدة يجعل القوالب التقليدية تنكسر تحت أيدينا. وهذه القصيدة الجديدة تمت بشكل عفوي

(1) الولي، ص 38.

(2) يقول عن السياب: "كان أبرز شاعر مواكب لحركة التجديد في الشعر" (مجلة شعر 1969 ، العدد 4، ص 94). ويقول عن نازك: "إن نازك -من حيث الشكل- تسبقنا جميعاً، وكانت لها محاولات أبكر من محاولتنا" مجلة شعر، بيروت، العدد 37، ص 66.

(3) الولي، ص 37-38.

(4) ينظر: الولي، ص 12. حيث يقول السياب: "الجوهر الجديد هو الذي يبحث له عن شكل جديد ويحطم الإطار القديم كما تحطم البذرة النامية قشورها.

(5) البياتي، مجلة شعر، العدد 37، ص 63.

ولم نكتشفها فجأة، كانت نتيجة محاولات وتجارب طويلة⁽¹⁾.

وعلى وفق التصور الذي ارتضاه البياتي للتجديد وإضفاء على تجربته الشعرية يعد ديوانه (أباريق مهشمة) الصادر عام 1954 "أبكر المحاولات الجديدة في الشعر العراقي، إذ أن أكبر شعرائنا، وخاصة بدر ونازك في العراق، كانوا يستخدمون الشكل الجديد في الموضوعات القديمة ذاتها. أما في (أباريق مهشمة) فقد حاولت للمرة الأولى أن أعطي رؤية وجودية واقعية للإنسان الحديث في مختلف حالاته، كما حاولت أن أعبر فيه عن مواضيع جديدة تماماً بالنسبة للشعر العربي، حتى أنه حين صدر في 1954 أثار ضجة كبيرة وغطى على كل المحاولات الأخرى التي قام بها الشعراء الآخرون"⁽²⁾.

ويفصح نص البياتي السابق عن تجاوزه لديوانه الأول (ملائكة وشياطين) الصادر عام 1950 الذي عدته نازك من الدواوين الأولى التي أرست دعائم تجربة الشعر الحر في العراق⁽³⁾، منطلقاً من نظرتة الخاصة إلى التجديد التي لا يراها في شكل القصيدة الجديدة. ولعل البياتي يبالغ في دعوة التجديد التي حملها ديوانه الثاني (أباريق مهشمة) في الرؤية والمضمون إذ لم يقدم مضامين أو مستوى أداء يستعدان عما كان في دواوين السياب وبلند الحيدري وشاذل طاقة التي نشرت في تلك المرحلة.

يتوقف بلند الحيدري عند الريادة ليؤكد دوره فيها، فيقول إن تجربته الشعرية ابتدأت ضمن الأطر الشعرية الموروثة. ولكن وعيه للتجديد وميله إليه جعله يدرك أن هذه التجربة تفارق العصر وإيقاعه النفسي، "فسعيت أنا ونفر من الشعراء، وعلى رأسهم المرحوم السياب، وكل على انفراد، محاولين إعطاء أبعاد جديدة للقصيدة العربية الحديثة"⁽⁴⁾. ويحاول أن يحقق لريادته أسبقية تاريخية فيدعي أن محاولته لكتابة الشعر الحر قد سبقت الشعراء الآخرين. فما دام مؤرخو هذه المرحلة قد اعتادوا اعتبار الجدة انطلاقة من الأساس الأخير: توزيع التفعيلة أقول: لقد كنت أنا- ولا أعرف إن كان بدر في هذه الفترة نفسها

(1) المصدر نفسه.

(2) البياتي، مجلة شعر، ص 65

(3) تنظر: الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 25

(4) ولیم الخازن ونبیه البان، كتب وأدباء، بيروت 1970، حديث مع بلند الحيدري، ص 85.

قد بدأ المحاولة على هذا الأساس - قد بدأت المحاولة منذ عام 1945⁽¹⁾. أما تجربة نازك في كتابة الشعر الحر فيقول جازماً إنها "جاءت متأخرة عن تجربتي وتجربة بدر"⁽²⁾.

أشار شاذل طاقة في مقدمة ديوانه الأول (المساء الأخير) الصادر عام 1950 إلى احتواء الديوان عدداً من القصائد، جاءت على نسق منطلق لا يتقيد بقافية موحدة، ولا يلتزم عدداً معيناً من تفعيلات البحور، فإنك تجد في البيت الواحد تفعيلية أو تفعيلتين. ولعلك تجد في آخر خمسا، وفي آخر أكثر أو أقل⁽³⁾ وتتردد في هذه المقدمة لفظة (منطلق) لتحديد التسمية التي ارتضاها شاذل لما كتبه من قصائد جديدة، وهي تبدو وعنده بديلاً عن تسمية الشعر الحر عند الشعراء الآخرين، بما يفصح عن رغبته في استخدام تسمية مغايرة⁽⁴⁾، ويوحي تغاضي شاذل عن تسمية الشعر الحر برغبته في ألا يذكر الرواد العراقيين، يرسخ هذا التصور أنه حين تحدث عن مسار التجديد الذي توقف عند هذه التجربة، لم يشر إلى ما قدمه أي من شعراء جيله، حتى يبدو لقارئ مقدمته أنه لنم يطلع على تجارب هؤلاء الشعراء⁽⁵⁾. ولنا أن نضع موقف شاذل بازاء ما كتبه نازك عنه حين عدته ضمن الشعراء الأوائل الذين كتبوا الشعر الحر⁽⁶⁾. ومثل ذلك ما قال به البياتي في مرحلة لاحقة⁽⁷⁾.

ولا يمكن لدارس موضوع الريادة الشعرية أن يهمل اسم حسين مردان ودوره فيها، ولشخصية حسين مردان وجرأته وغرابة أطواره وأفكاره، وآرائه تأثير كبير في مسيرة الشعر الجديد، وفي إثارة الشعراء الآخرين أن يختطوا لهم نهجاً مغايراً في النظم⁽⁸⁾. ويضيف الشاعر نفسه سمة الريادة على شاعريته

(1) يوسف الصائغ، مقابلة مع بلند الحيدري، مجلة الأديب المعاصر، العدد 5، بغداد 1973، ص 101

(2) المصدر نفسه ص 102.

(3) ينظر: طاقة، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 22.

(4) ويكون شاذل في هذا قد سبق محمد النويهي الذي أطلق التسمية ذاتها على الشعر الحر في كتابه (قضية الشعر الجديد) الصادر عام 1964.

(5) طاقة، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 25.

(6) تنظر: الملائكة، قضايا الشعر المعاصرة، ص 25.

(7) يقول البياتي عن شاذل: "كان نشطا ويدا معنا. وكان مساهماً في حركة التجديد" مجلة شعر 1969، العدد 4، ص 94.

(8) الخياط، الشعر العراقي الحديث، مرحلة وتطور، ص 136.

"خلقت ضد المحافظة في كل شيء وخاصة في الشعر"⁽¹⁾. وحين يتحدث عن جيل الرواد يضع لنفسه مكاناً بينهم فيقول: "ولدنا فوق حطام الحرب العالمية الأولى بين مشاعر الضياع والتمزق والاستهزاء من كافة التقاليد والقيم الموروثة"⁽²⁾. وحين ينظر إلى تجربة الموروث الشعري يعدها من وجهة نظر جيله قاصرة عن استيعاب رغباتهم في التجاوز "لم نعثر خلال توغلنا الذي وصل إلى زمن المعلقات على أي شيء خارق، فالمتبني والبحثري وابن الرومي أشكال متشابهة لا تصلح كنموذج أو عتبة نقفز من فوقها إلى داخل غرف ذات زخارف أو مناخ طازج"⁽³⁾.

ولا يفوت مردان، وهو يتحدث عن روح الريادة الجماعية التي وجدها في جيله، أن يهاجم الدعوات التي تمنحها لشاعر واحد يتفرد بها، فعنده أن "ما يقال ممن أن المتمرّد الأول هو السيّاب أو عبد الوهاب البيّاتي أو نازك شيء يدل على الغفلة والغباء، لأن بذور حركتنا كانت تنمو منذ عهد بعيد، ولو أنها ولدت على أيدينا"⁽⁴⁾.

تحدث هؤلاء الشعراء عن دورهم في ريادة الشعر الحر وتقديم أمثله. ومع الاعتراف بأهمية الموقف الذي عبروا عنه، وما توافروا عليه من جرأة في اقتحام الذوق الشعري بما يناقض المألوف، تبقى تجربة الشعر الحر خطوة استكملت نهج تجديد سبقتها فيه خطوات أخرى، بما خلّفته من حالة تواصل وانشداد لدى جيل من الشعراء الذين تمسكوا، بوعي ناضج، بضرورة أن يخطو الشعر العربي إلى منافذ تعبير جديدة. وقد عبر حسين مردان عن وعي التجديد الذي امتلأت به نفوس جيل من الشعراء الجدد حين قال: "وقفنا أمام حائط صلد شديد من قبل مئات الشعراء والنقاد القدامى، فنهضنا سوية وبوقت واحد"⁽⁵⁾. فالقول بالريادة الفردية أمر يفقد هذه الحركة كثيراً من مبررات ظهورها في المرحلة التي ظهرت فيها، بظروفها وأحوالها، ويجعلها نتاج ذوق فردي ومزاج خاص بشاعر أو آخر، ولم تكن كذلك، فهي ذوق جيل ورؤيته وبحثه عن ملامح وجوده المعاصر، بدليل أن صفوف المنادين بها لم تضم -في تلك

(1) الطاهر، من يفرك الصدا، ص 154.

(2) الطاهر، من يفرك الصدا، ص 154.

(3) المصدر نفسه.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص 155.

(5) المصدر نفسه.

المرحلة -سوى الشباب، ومن أعمار متقاربة.

وعلى أية حال إن التجربة الشعرية لأي شاعر لا يمكن لها أن تتوقف عند مسألة إدعاء الريادة ليتحقق لها وجود إبداعي مهم ما لم يتصل مسارها بامتلاك وعي التجديد واستحضار صورته في كل خطوة إبداعية لاحقة، وفي ذلك يقول السياب: "ومهما يكن فإن كوني أنا أو نازك أو باكتير أول من كتب الشعر الحر أو آخر من كتبه ليس بالأمر المهم، وإنما الأمر المهم هو أن يكتب الشاعر فيجيد فيما كتبه، ولن يشفع له -إن لم يجود- أنه أول من كتب على هذا الوزن أو تلك القافية"⁽¹⁾.

اهتم معظم هؤلاء الشعراء بتحديد المبررات والدوافع التي خلقت لدى الجيل الجديد تطوراً في الرؤية والتجربة والرغبة في البحث عن أنماط شعرية جديدة يقدم الشعراء من خلالها ذلك كله.

لقد نظرت نازك الملائكة إلى هذا التطور بمنظار فكري متسع لتجده وليد حالة التلاقي الحضاري بين الأمم، إذ "إن التطور الذي يحدث في الفنون والآداب في عصر ما أكثر ما يكون ناشئاً عن التقاء أمتين أو أكثر"⁽²⁾، وهذا يعني، طبقاً لرؤيتها، أن ما حصل من تجديد، مثله الشعر الحر، وهو ما توقف عنده هؤلاء الشعراء ليجدوه أحد مبررات ظهور الشعر الحر، فيشير السياب إلى تنبئه عليه من خلال مطالعته في الشعر الإنكليزي⁽³⁾ ويعدده شاذل من نتائج تأثرهم بتجربة الشاعر الغربي⁽⁴⁾، ويقول حسين مردان: "ساعدتنا رياح الجدة الواردة من الأدب الأوربي على رفع الأنقاض من مفترق الطرق والسير في دروب مفتوحة، فاستطعنا أن نقدم لنهضتنا الشعرية بحراً واسعاً وعميقاً لم يزل يشرب منه الشعراء إلى اليوم"⁽⁵⁾.

وهذا ما تؤكد نازك أهميته، حين ترى أن من المفيد للشاعر العربي "أن يطلع على الشعر الغربي الذي عاصر هذه الحضارة منذ عدة قرون، ليتعلم منه بعض الدروس، وبخاصة في حقل الجمع بين الفكر المعقد الحديث وروح

(1) السياب، مناقشاته، مجلة الآداب، ص 69.

(2) الملائكة، الديوان، 2: 28.

(3) ينظر: السياب، أساطير، ص 5.

(4) ينظر: طاقة، في جنة عبقر، ص 11.

(5) الطاهر، من يفرك الصدا، ص 155.

الشعر⁽¹⁾، ومع إدراكنا لأهمية إطلاع الشاعر العراقي المعاصر على الشعر الغربي واستفادته منه يبقى ظننا قائماً على أن ذلك واحد من أسباب كثرة. ولعل تأثيره لم يكن مباشراً في تجربة الشعر الحر التي ولدت عبر مسار متلاحق الخطوات في التجديد واستيعاب لعمق تاريخي من التطور تمثله الشعر العربي، بما يضيف على الشعر الحر مشروعية المحاولة وصدقها في البحث عما يؤصلها وهو ما آمن به معظم شعراء هذه التجربة. فضلاً عن أن هذا التأثير يستمد وجوده من خارج كيان الشعر العربي وشخصيته التي توقفت عند صيغ تعبيرية، صنعت مبررات البحث عن بدائل لها، وتمثلت بانكفاء كثير من شعر تلك المرحلة إلى مضامين الشعر الوجداني واهتماماته، بما لا يتناسب وحاجات المرحلة التي كان العراق يمر بها ولا يستجيب لمتطلبات الوعي الجماهيري الذي يريد من الشعر أن يكون ممارسة مؤثرة في محيطها. ولذلك جاء الشعر الحر "ليسحق الميوعة الرومانتيكية وأدب الأبراج العاجية"⁽²⁾. وضمن هذا التصور لواقعية دور الشعر وجد الشعر الحر حلاً لرفض النزوع الذاتي والانغماز في جو الحقيقة الواقعية⁽³⁾.

ولكن المضمون الوجداني لم يكن وحده ما يملأ آفاق الشعر العربي، فقد كان هناك شعر الشطرين وما كان يميل إليه من فخامة في الأسلوب والصياغة التي تجد مثالها في عصور الشعر القديم الزاهرة، فتتعلق بأهدابها وتردد أصواتها. وقد وقف أصحاب الشعر الحر رافضين لكثير من أمثلته، معتقدين أن شعرهم جاء رداً على الشعر الخطابي الذي اعتاد الشعراء السياسيون والاجتماعيون الكتابة به⁽⁴⁾. لقد نظر السياب إلى سطوة هذا الشعر المتزايدة، فقد اتجاههم محاولة لإيقاف ذلك، ولعل استفحال خطر الشعر المنبري كان من جملة العوامل التي أدت إلى ميلاد حركة الشعر واشتدادها⁽⁵⁾ ويبرر حسين مردان رفضهم للتقليد بأن "القوالب الجاهزة والكلمات القاموسية وسلطة القافية الواحدة تحد من انطلاقتنا الإبداعية الخاصة للابتكار"⁽⁶⁾. وكان عليهم طبقاً لقول البياتي - "وضع حد للمهزلة التي لم ينج منها غالبية الشعراء العرب، ألا

(1) الملائكة، رسالة إلى الشاعر العربي الناشئ، ص 42.

(2) السياب، الآداب، حزيران، 1954، ص 69.

(3) تنظر: الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 43.

(4) السياب، الآداب، حزيران 1954 - ص 69.

(5) السياب، الالتزام والالتزام، ص 248.

(6) الطاهر، من يفرك الصدا، ص 155.

وهي الجري وراء القوافي والاستهانة بالقيم الجماعية وبألم الشعب الذي ينتظر من أدبائه ومفكره أن يلتفتوا إليه⁽¹⁾، وإذ كنا نوافق هؤلاء الشعراء فيما ادعوه من مبررات لرفض الشعر الذاتي والتمرد على فكره ومنطلقاته، فقد لا نكون معهم فيما قالوه عن شعر الشطرين الذي تلقف التجربة النضالية للشعب العراقي وعبر عنها، وكانت صورته ومضامينه شعارات لكثير من حالات المواجهة ومواقف التحدي التي عرفت بها الجماهير، إلى جانب نواحيه الإبداعية الأخرى.

أدرك هؤلاء الشعراء طبيعة الظرف التاريخي الذين يعيشون فيه وما يناسبه من رؤية وصيغ تعبير، فسعوا إلى خلق إبداع أدبي ليس في مقدور أحد أن ينسبه إلى غير المرحلة التي تمثل قيمها فكراً وتجربة فنية. وكان إدراكهم هذا يعبر عنه بتصورات متعددة، تفصح في الغالب عن أفق الرؤية الذي ينظر الشاعر من خلاله إلى مسار التجديد ومدياته في التجربة الشعرية المعاصرة.

يؤكد السياب الوشائج التي تسري في التجارب الإبداعية لتجعلها حالة متلاحقة من الإضافات الإنسانية، التي يحتكم فيها إلى ما تتمثله من وعي التطور الجدلي الذي لا يتحرك فيه الجديد باتجاه التناقض الكلي مع القديم الذي سبقه بل يستوعب ما فيه من جوانب التواصل الحي، "فالشيء الجديد هو دائماً وليد الشيء القديم، وقد كان كامناً كالجنين في أحشائه ذات يوم وإن في الشيء الجديد لكثير من ملامح الشيء القديم، من ملامحه الحسنة التي استطاعت أن تقاوم الفناء"⁽²⁾.

وكان السياب مستجيباً لرغبة واضحة في تأصيل التجربة الجديدة التي تبناها مع شعراء مرحلته. وكان ذلك ضرورياً للوقوف بوجه اتهامات الرافضين لشعرهم بدعوى التقليد للشعر الغربي وإهمال خصوصية الشعر العربي وتجاوز أساليبه، مثلما كان ضرورياً للوقوف بوجه أولئك الشعراء الذين كتبوا الشعر الحر، معتقدين أنه بديل عن السائد من الشعر ورفض مجاني له. وذلك ما دعا السياب إلى القول بما يقدمه الماضي من تأكيد لسمات شخصية لحمل ملامحها: "قالثورة على القديم لمجرد أنه قديم جنون وانكاس إذ كيف نستطيع أن نحيا وقد فقدنا ماضينا"⁽³⁾.

ومن خلال تأكيد هذه الصلة الحية بماضي الإبداع يصل السياب إلى

(1) البياتي، مجلة الأبي، آذار 1954.

(2) السياب، مجلة السينما، العدد 42-19 تموز 1956، ص

(3) الولي، حديث السياب، ص 10.

مفهومه للتجديد، فهو: "استعراض للماضي، للتراث وإهمال الفاسد منه والسير
بالشيء الحسن فيه إلى أمام".⁽¹⁾

وإذا تحددت منطلقات التجديد لدى السياب بتصوير لخصوصية التجربة
العربية في الشعر كان البياتي ينظر إليها من أفق يتسع لمطامح إنسانية مستمرة
فإن أية حالة جديدة من التطور هي محاولة متصلة بوجود حي للإنسان الذي
تترسخ في ذاته رغبة "البحث عن ملامح الإنسان المشتركة في كل الأزمنة،
مضافاً إليها تجربة الإنسان الحديث"⁽²⁾ ومع أن البياتي لا تفوته الإشارة إلى
خصوصية كل أمة في طابعها القومي وخصائصها التي تعطي لها لونا يميزها
من غيرها، يقف في رؤيته لمسار التجربة الإبداعية من خلال حالة التواصل
الإنساني، إذ "لو نظرنا إلى تاريخ آداب الأمم المختلفة فإننا نلاحظ بسهولة
ويسر التأثيرات الواضحة في تراث كل هذه الأمم"⁽³⁾.

ويعطي البياتي ظاهرة التجديد بعداً اجتماعياً واضحاً فيجعلها جزءاً من
ظاهرة الحركة في المجتمع الذي تبرز فيه: التجربة الشعرية وتطور أدواتها
مرتبطان بظروف المجتمع وبظروف العصر. والثورات الشعرية لا تولد أو
تحدث في كل لحظة، وإنما يجب أن تتوفر لها العوامل الموضوعية⁽⁴⁾. ولعل
هذا تأكيد مهم لم يلتفت إليه بعض الشعراء في استحالة أن تكون حركة التجديد
في الفنون استتباطاً فردياً لهذا المبدع أو ذاك. ولكن ما يفوت البياتي هنا
خصوصية الوعي والحساسية اللذين تنهض بهما ذات الشاعر المبدع، بما ينماز
به عن عصره، حتى ليمسي وعيه المتفرد أكبر من وعي عصره، ويصبح به
حالة من التمرد والثورة المصغرة في مساحة واسعة من السكون المطبق.
واستقراء تاريخ التفرد في التجربة النفسية والقدرة على تجاوز واقع الترددي في
العصر تشير إلى أكثر من اسم لشاعر تجاوز وعيه وعي مجتمعه وعصره
وطور إبداعه من دون خضوع لما يفرضه عليه العصر، لأنه لم يتوقف عنده،
بل مد بصره إلى ما في الماضي من عمق وتجارب حية اهتدى بها لتحقيق
جديده، ويجعله استمراراً لها. وقد لا يتوقف هذا التصور عند شاعر واحد أو
فنان واحد، فربما تمثل ذلك في تجارب شعراء أو مبدعين كثر، وهو ما قامت

(1) المصدر نفسه.

(2) المصدر نفسه ص 34.

(3) المصدر نفسه.

(4) العكش، حديث البياتي، ص 223.

عليه المدارس والاتجاهات الأدبية والفنية في إنضاج مساراتها وتجاربها الجديدة. ولعل هذا المنطلق هو الذي توقفت نازك الملائكة عنده حين رأت أن من "يبدأون حركات التجديد في الأمة ويخلقون الأنماط الجديدة إنما يفعلون ذلك تلبية لحاجة روحية تبهظ كيانه وتناديهم إلى سد الفراغ الذي يحسونه"⁽¹⁾. وحين تنظر نازك إلى دعوة التجديد من خلال البعد الاجتماعي، لا تراها جزءاً من حالة حركة وتطور في آفاق المجتمع بل سد لهذا الفراغ الذي أحس به المجدد نتيجة "تصدع خطير في بعض جهات المجال الذي تعيش فيه الأمة"⁽²⁾. وهنا تتداخل المؤثرات النفسية التي استيقظت في ذات المجدد مع ما تسميه نازك "محتّمات بيئية قاهرة لا قدرة له على مقاومتها"⁽³⁾ يكون لها تأثير كبير في إحداث الجديد وتبنيه مواجهة لهذا الحصار متعدد المؤثرات الذي تعيش فيه ذاته. وهنا تقترب الشاعرة من دعوة اجتماعية الأدب التي لم تنظر إليها بعين التقدير كلياً في بعض المواقف⁽⁴⁾، فهي ترى أن البعد الاجتماعي لا يمكن إغفاله في دعوات التجديد ولذلك تقول: "إن ما يسمونه بدعوة (الفن للحياة) تستريح إلى مثل هذه الفكرة التي تجعل المجتمع هو الجذر الأساسي لكل حركة أدبية"⁽⁵⁾. غير أنها تتحاز إلى اجتماعية الأدب على نحو سافر تفارق فيه تردها السابق حين تستفحص تجربة الشعر الحر في ضوء المعيار الاجتماعي الذي تراها قد حققت استمرارها من خلال استجابتها له، فتجعل نجاحها واستمرارها تعبيراً عن تواصلها معه، ولعل الدليل على أن حركة الشعر الحر كانت مقودة بضرورة اجتماعية محضة هو أن محاولات وأدائها قد فشلت جميعاً"⁽⁶⁾. وتصل نازك عبر ما قالت عن مبررات التجديد والعوامل التي تحركها إلى القول أن "حركة الشعر الحر حصيلة اجتماعية محضة، تحاول بها الأمة العربية أن تعيد بناء ذهنها العريق المكتنز على أساس حديث، شأنها في هذا شأن سائر الحركات المجددة التي تتبع اليوم في حياتنا في مختلف المجالات"⁽⁷⁾. ثم تحدد للحركة عوامل اجتماعية تعترف بكثرتها، غير أنها تتوقف عند أربعة منها هي:

(1) الملائكة، قضايا الشعر المعاصرة، ص 42.

(2) المصدر نفسه.

(3) المصدر نفسه.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص 26 وما بعدها.

(5) المصدر نفسه.

(6) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 42.

(7) المصدر نفسه.

النزوع إلى الواقع، الحنين إلى الاستقلال، النفور من النموذج، إثارة المضمون⁽¹⁾. وسنحاول مناقشة هذه العوامل من منطلق صلتها بوعي التجديد. كنا نتوقع أن نتحدث الشاعرة فيما يخص العامل الأول - عن آفاق التجربة الشعرية التي حملتها القصيدة الحرة باتجاهات مضمونها ومنطلقات الرؤية الواقعية التي تستجيب لمرحلتها وعصرها، ولكن ذلك لم يحصل، إذ انصب اهتمام الشاعرة بالحديث عن الأوزان الحرة التي تختلف عن أسلوب الشطرين فيما تقوم عليه من إحياء بجو الحقيقة الواقعية التي تتخذ العمل والجد غايتها العليا⁽²⁾. وكان باستطاعة الشاعرة أن تتجاوز الأعمام، فتشير إلى خصوصية الظرف الفكري والفني الذي تمثله شعر الشطرين في المرحلة التي ظهر فيها الشعر الحر أسلوباً جديداً في منطلقاته التعبيرية والفنية التي حملها جيل جديد من الشعراء الشباب، وهو ما وعاه السياب فتوقف عنده قائلاً: "إن الشعر الحر أكثر من اختلاف عدد التفعيلات المتشابهة بين بيت وآخر، إنه بناء فني جديد واتجاه واقعي جديد، جاء ليسحق (المبوعة الرومانتيكية) وأدب الأبراج العاجية وجمود الكلاسيكية كما جاء ليسحق الشعر الخطابي الذي اعتاد الشعراء السياسيون والاجتماعيون الكتابة به"⁽³⁾.

إن توقف نازك عند التجربة العروضية للشعر الحر، وعدها سمة نزوع الشعر الحر إلى الواقع، لا تبدو كافية للنظر إلى هذه التجربة من وجهة نظر اجتماعية واقعية، إذ لا دخل للبناء الموسيقي في نزوع الشاعر الواقعي أو عدمه. ولو أن الشاعرة تأملت في المسار الذي كان يقوم عليه شعر الشطرين - من خلال تجربة أكثر من شاعر، لعل الجواهري أبرزهم - لأدركت أن في كثير من شعر الشطرين ما يقوم على تمسك أصيل بالحقيقة الواقعية، متفوقاً في ذلك على كثير من قصائد الشعر الحر التي استجابت لنزعة مثالية أو رؤية مغرقة في ذاتيتها، وفي شعر نازك ما يفصح عن ذلك ويؤكد.

وعدت نازك رغبة الشاعر المعاصر في تقديم شخصية مستقلة لشاعريته عاملاً اجتماعياً دفعه إلى هذا الاتجاه. ولا نعلم نحن فيما ذكرته بعداً اجتماعياً واضحاً. ولو أن الشاعرة ربطت بين نزعة الشاعر هذه وما عداها من نزعات، يريد فيها إنسان العصر تحقيق وجوده المتميز، وبحثت المبررات

(1) ينظر: المصدر نفسه، ص 43-50.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 43.

(3) السياب، مجلة الآداب، العدد السادس، حزيران 1954، ص 69.

نفكرية والنفسية لها، لا يمكن موافقتها فيما ذهبت إليه، ولكنها اكتفت بالحديث عن الشاعر الحديث وطموحه في أن "يثبت فرديته باختطاط سبيل شعري معاصر يصب فيه شخصيته الحديثة التي تتميز من شخصية الشاعر القديم"⁽¹⁾ وفي تقديرنا أن هذا الطموح لا يمكن النظر إليه بوصفه عاملاً اجتماعياً لما له من تعلق بشخصية الشاعر وثقافته والدوافع النفسية التي تتألف من تداخل ذلك كله وعلى وفق ذلك نجد توجه الشاعر إلى التجديد نتيجة عوامل متعددة، وليس بفعل عامل اجتماعي صرف ما دام في حدود ذاتية تخص الشاعر وتجربته.

ويمكن إدراك العامل الثالث (النفور من الأنموذج)، ضمن هذا التطور الذي مر ذكره. ولعله نتيجة للعامل السابق، أكثر من كونه عاملاً مستقلاً، فحين يبحث الشاعر عن شخصية مستقلة تميزه، يعني ذلك أنه يريد تجاوز المثال السائد أمامه، وسيكون رفضه طريقاً إلى ذلك التجاوز.

وتبدو العوامل الثلاثة الأولى التي ذكرتها نازك مهتمة بالجانب الشكلي لتجربة الشعر الحر. ولذا جعلت الشاعرة العامل الرابع متعلقاً بالمضمون مع أنها تشير إلى ترابط الشكل والمضمون وكونهما "وجهين لجوهر واحد لا يمكن فصل جزئييه إلا بتهديمه أولاً"⁽²⁾. ويفصح اهتمامها بالجانب الشكلي عن طبيعة نظرتها إلى الشعر الحر. وتعدّ الاهتمام بالمضمون سمة مرتبطة بما نراه من ميل العصر الحديث إلى الإنشاء والبناء⁽³⁾. "قال المضمون إذن سمة عصرية، وهذا يعني طبقاً لرؤية الشاعرة - إن العصور السابقة كانت تقوم على "إيثار للأشكال على المضمونات، بينما يريد العصر أن ينشغل - الشاعر - بالحياة نفسها وأن يبدع منها أنماطاً تستنفذ طاقاته الفكرية والشعورية الزاخرة"⁽⁴⁾. وتلك مسألة لا يؤيد الشاعرة فيها استقرار موضوعي لمسيرة الشعر العربي، حيث الانشغال الغالب بالفكرة والمضمون، ولو كانت الرؤية الشكلية هي السائدة فيه لترك لنا شعراؤنا القدامى عدداً كبيراً من المحاولات الشكلية وتعدداً في أساليب الشعر.

وكانت قضية الشكل والمضمون ذات بعد نقدي خاص في رؤية معظم

(1) للملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 44.

(2) للملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 47.

(3) ينظر: المصدر نفسه، وكذلك د. عبد الرضا علي، ص 46.

(4) المصدر نفسه.

أصحاب الشعر الحر حين ينظرون إلى مسار التجديد الذي تهيأ لتجربة الشعر الحر أن تكون عليه، فيختلفون فيه: أهو مضموني أم شكلي أم حالة يتوازن فيها التجديد بينهما؟

لقد نظر بعضهم إلى الشعر الحر بوصفه تجديداً ابتداءً بالمضمون قبل أي شيء آخر، وهذا ما يؤكد السياب، فعنده أن "لا بد لكل ثورة ناضجة من أن تبدأ بالمضمون قبل كل شيء. فالشكل تابع يخدم المضمون. والجوهر الجديد هو الذي يبحث له عن شكل جديد، ويحطم الإطار القديم كما تحطم البذرة النامية قشورها"⁽¹⁾. ويتوقف بلند الحيدري عند المضمون الجديد الذي حمله الشعر، فيرى أن الشعر قد اتخذ مسلك التجديد عندما "ابتعد عن ارتباطه بالحدث الكبير أو المناسبة تقسمه أبواباً وفصولاً، هذا للمدح وذلك للقدح وآخر للغزل، فليس لشيء من الأشياء قيمة نهائية مجردة منعزلة ما دامت تخضع لارتباطات إنسانية متشابكة"⁽²⁾. ويتفق على الحلّي معهما حين يقول: "إنني مؤمن بأن التجديد في الشعر العربي الحديث ليس منصّباً على الشكل الظاهري للعمل الفني في الشعر.. قدر انصرافه إلى الجوهر، الروح، صدق الأداء النفسي"⁽³⁾. ويرى محمد جميل شلش "أن القصيدة العظيمة تكتبها الأفكار العظيمة، ويخلدها المضمون العظيم، ذاتياً، أو إنسانياً عاماً"⁽⁴⁾، منطلقاً من رؤية ملتزمة أراد من الحداثة أن تستوعبها.

وإذا كانت آراء هؤلاء الشعراء تستمد موضوعيتها لديهم من خلال ما حمله الشعر الحر من وعي فكري وثقافي فيه كثير مما لا تجده في مضامين شعر الشطرين، وهو ما راح كل منهم يشير إليه ليحقق لشعره صورة تميزه، فضلاً عن أن تأكيد جدة المضامين واختلافها عما يقدمه الشعر الآخر لا يثير ردود فعل حادة ضد هذه التجربة مثلما حصل مع دعوة التجديد في الشكل التي وقف في وجهها أنصار شعر الشطرين واستهجنوها، مما دفع أصحابها إلى التنبيه على صلة شعرهم في جانبه الشكلي - لا سيما العروضي - بالشعر الموروث وتبنيه لبعض خصائصه.

وتوقف قسم من أصحاب الشعر الحر عند الشكل، فعده أساس التجديد في

(1) الولي، ص 12

(2) بلند الحيدري، خواطر في الشعر العراقي الحديث، ص 48.

(3) الحلّي، مجلة الآداب، العدد 4، نيسان 1954، ص

(4) شلش، جريدة العمل المغربية، ص 17.

هذا الشعر، وقدمه على المضمون. يتأكد هذا عند نازك التي ترى أن الشعر الحر في أساسه "دعوة إلى تطوير الشكل"⁽¹⁾. ويزداد اليقين بميل نازك إلى كون الشكل مظهر الحيوية والفعل الشعري المتجدد، عندما نستعيد رأيها الذي عدت فيه المضمون "أنفه مقومات الشعر"⁽²⁾. ويشاطرهما البياتي هذه القناعة، فليس هناك من تطوير -طبقاً لما يرى- سوى تطوير الشكل⁽³⁾. وقد أصبح هذا التطوير قضية ملحة، إذ ما عاد شكل القصيدة التقليدية يكفي للتعبير عن مضامين العصر ومستجداته⁽⁴⁾ ولا شك في أن النظرة الموضوعية لا تقتضي الوقوف عند أحد جانبي المسألة الإبداعية بل النظر إليها بوصفها كياناً واحداً متصلاً، تكاملت فيه مبررات التجديد على مستوى من النضج الفكري الذي استجابت له التجارب الشعرية لهؤلاء الشعراء شكلاً جديداً ومضموناً متطوراً، وهو ما أشار إليه معظم هؤلاء الشعراء. فالمضمون الجديد -طبقاً لرأي السياب - هو الذي يبحث له عن شكل جديد ليبرزاً معاً⁽⁵⁾.

في حين يرى البياتي أن تطور الشكل من دون المضمون لا قيمة له البتة⁽⁶⁾. والشكل والمضمون - الذي يسميه علي الحلبي الجوهر - مرتبطان ببعضهما فلا يمكن النظر إليهما مجزئين⁽⁷⁾. ومع أن حسين مردان يعد الشكل "عنصر الإثارة في العمل الفني"⁽⁸⁾ يبادر إلى تأكيد أهمية ترابطه مع الموضوع: "علينا أن نوفق بين المواد وطريقة البناء بعناية وانسجام وإن أي إهمال لأحد الجانبين يشوه عملنا الفني ويعدمه"⁽⁹⁾.

ويؤكد محمد جميل شلش: أن روعة المضامين العظيمة المتساوقة مع البناء الفني الجيد هي التي تبقى"⁽¹⁰⁾.

كان على الأجيال اللاحقة لجيل رواد الشعر الحر أن تقدم رؤية شعرية

(1) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 56

(2) المصدر نفسه، ص 202، وتتنظر: ص 263.

(3) الولي، آراء في الشعر والقصة، ص 34.

(4) البياتي، مجلة شعر، ص 63

(5) ينظر: الولي، حديث السياب، ص 12.

(6) المصدر السابق، حديث البياتي، ص 38.

(7) مردان، الشعر العربي في خطر، جريدة الأخبار، بغداد 1 حزيران 1956.

(8) المصدر نفسه.

(9) المصدر نفسه.

(10) شلش، مجلة ألف باء، العدد 535، ص 49.

تخصّصها، وتفصح عن وعي التجديد الذي جعلته منطلقها في محاولة تخطي التجربة التي قدمها الرواد وجيلهم، وكان ذلك طموحاً مشروعاً - في مستوى الرؤية النظرية - يغني تجربة الشعر الحر، ويشير إلى رغبة الأجيال اللاحقة من الشعراء في تمثيل لحظتها التاريخية المعاصرة، لأن وعي التجاوز، هو الذي يمنح الجيل الطالع هويته ومبرر وجوده ومكانته في تاريخ الشعر، إذ لا جدوى من أن يقول جيل ما قاله جيل سابق⁽¹⁾. ولا شك في أن هذا الطموح لا يمكن تحقيقه بالرغبة الصادقة وحدها، أو بالإدعاء والمجازفة بالتخطي اللذين يفتقران إلى العمق وقدرة الإضافة والتجديد، وهو ما استطاب الوقوف عنده كثير من أولئك الشعراء، مكتفين برفض تجارب من سبقهم، ومهتمين بأخرى تدعي التجديد أكثر من أن تفصح عن مثاله الإبداعي المهم لديها. إن ذلك يستدعي "أن يقوم الجيل الجديد بمراجعة نقدية واسعة لعطاء الجيل السابق، في ضوء فهم جديد، أكثر معاصرة وغنى واتصالاً بمنجزات الشعر العالمي، ونبض اللحظة الحضارية المعاصرة"⁽²⁾، فهل تحقق هذا فيما قدمه بعض من شعراء ذلك الجيل من أفكار نقدية، لينعكس في المثال الشعري الذي ارتضوه معبراً عن تلك الأفكار ومبرزاً إياها؟

لعل (البيان الشعري)⁽³⁾ واحدة من محاولات أولئك الشعراء لتقديم نمط من الرؤية النقدية التي تمتلك وعي مرحلتها، وتفصح عن منطلقاتها لدى جيل شعري ينتسب الشعراء الموقعون على البيان إليه، وهو ما سمي بجيل (الستينات)، عبر عن ذلك سعي أصحاب البيان الأربعة⁽⁴⁾ إلى أن تكون أفكاره "وجهاً لحركة جيل من الشعراء"⁽⁵⁾.

ويأخذ البيان أهميته فضلاً عما تضمنه من أفكار ومنطلقات رؤية - من خلال أنه لم يكن تعبيراً عن وعي ذاتي لشاعر واحد بل مجموعة من الشعراء الذين التقوا عند قناعة تدور حول الشعر وتلتقي عندما بهم مبدعه من أفكار ومجالات تعبير⁽⁶⁾، لتفترق عند خصوصية الوعي الفكري والميول السياسية

(1) عبد الجبار عباس، مرايا جديدة، بغداد 1981 - ص 197.

(2) المصدر نفسه.

(3) تنظر: مجلة شعر 1969، العدد الأول، السنة الأولى، بغداد، مايس 1969، ص 3-16.

(4) هم: سامي وفاضل العزاوي وخالد علي مصطفى وفوزي كريم.

(5) سامي مهدي، جيل جديد من الشعراء، مجلة شعر 1969 العدد الأول، ص 104.

(6) نسب بعض الأدباء البيان الشعري إلى الشاعر فاضل العزاوي وعدوه صياغة لأفكاره ورؤيته (ينظر: طرد للكبيسي، شجر الغابة الحجري، ص 435. ومحمد جميل شلش،

التي تشغلهم. وينطلق شعراء البيان من القناعة بأن التجربة الشعرية التي قدمها الرواد أمست عادية ومألوفة وهي بحاجة إلى طاقة تجديد تعيد لها حيويتها. وتلك أهمية أخرى للبيان، جعلته محل إثارة لكثير من الأدباء الذين وقفوا معه أو ضده. وتنقسم أفكار البيان الشعري إلى محاور عديدة منها: طبيعة العلاقة التي تقيمها القصيدة مع العالم الخارجي الذي تبدأ تعاملها معه "من خلال افتراض جوهري ذي أهمية خاصة، هو أن العالم ناقص، وكذلك الموجودات والأشياء. وما دام كل شيء في حالة مستمرة نحو الولادة والموت فإن من المستحيل البحث عن حقيقة ثابتة ضمن الزمان والمكان"⁽¹⁾ ويتوقف البيان عند اللغة ومستويات الأداء فيها، فيرى "أن المنطق يشكل جوهر التركيب النثري باعتباره أداة إيصال وتفاهم بين الناس"⁽²⁾. ولكن هذا الإيصال محمل بوعي شخصي للكلمات، ولهذا تظل انطباعاتنا عن الكلمة متباينة، ذات جذور شخصية"⁽³⁾. وإذا كان هذا هو نصيب اللغة النثرية، فأية معاناة يعيشها الشاعر الذي يدرك أن الشعر "اخترق ما هو يومي إلى ما هو مكشوف إلى ما هو غير مكشوف"⁽⁴⁾.

وتقوم (منطقة الشعر) طبقاً لتسمية البيان على ما يأخذه الشاعر من العالم الذي حوله" ولكن عالم الشاعر ليس هذا العالم المرئي الذي تسوده قوانين منطقية فحسب، وإنما هو: العالم المرئي + العالم اللامرئي + العالم الشخصي +

تأملات في البيان الشعري، جريدة الثورة، 25 حزيران 1969). وقد حدثني الشاعر سامي مهدي عن ظروف كتابة البيان وإعلانه. فحين تقرر إصدار مجلة شعر 1969 واختير سامي مهدي رئيساً لتحريرها كان الشاعران خالد علي مصطفى وفاضل العزاوي ضمن هيئة تحريرها. وصار الاتفاق أن يكتب فاضل العزاوي افتتاحية للعدد الأول، تبشر بالمجلة واتجاهها الأنبي. وبعد إطلاع بقية الشعراء على ما كتبه العزاوي، ارتأوا إضافة أفكار جديدة وتعديل أخرى، وبعد إعادة صياغة ذلك كله اقترح أحدهم تسمية هذه المقدمة (البيان الشعري) وأن يوقع عليه الشعراء الثلاثة. وكانت الصدفة عاملاً في وجود الشاعر فوزي كريم قريباً منهم فدعوه إلى التوقيع عليه معهم، ليظهر البيان بعد ذلك حاملاً تواريخ الشعراء الأربعة. (من حديث شخصي مع الشاعر سامي مهدي، في 24 نيسان 1990).

(1) البيان الشعري، ص 3.

(2) البيان الشعري، ص 4.

(3) المصدر نفسه، ص 5.

(4) المصدر نفسه.

الأجيال والأزمنة"⁽¹⁾. ولأن عالم الشاعر على وفق هذه الرؤية مصاغ صياغة خاصة داخل حلم يوحد كل الموجودات في لحظة واحدة"⁽²⁾، واهتم البيان الشعري بما سماه (صناعة الحلم) الشعري وطرائق الوصول إليها، بما يحقق "دحر سيطرة العقل الواعي وتخديره"⁽³⁾.

وينتهي البيان عند الإطار الفني للقصيدة الحقيقية التي "لا توجد في الوزن أو القافية أو التحرر منهما. إنها توجد حيث ترف أجنحة الشاعر بقوة نحو عالم الحقيقة، من دون أي سقوط في عبوديات شكلية معينة"⁽⁴⁾. وهذا يعني أن البيان لا يرفض قوانين القصيدة الموسيقية ولكنه يجعلها تحت سلطة الشاعر يصوغ قوانينها التي تناسب قصيدته، "إلا أنها لا يمكن أن تكون قانوناً عاماً لكل قصائد العالم"⁽⁵⁾، إذ "لا توجد أشكال موحدة للقصيدة على الإطلاق في أي زمان"⁽⁶⁾. ومن هذا المنطلق يرى البيان أن محاربة التجارب الشعرية الجديدة في لغتها ومضامينها وأشكالها التعبيرية "غير مجدية، لأن تراثنا العربي الغني ليس عبداً لشكل معين دون غيره"⁽⁷⁾.

كان الشاعران حسين مردان ومحمد جميل شلش بين الأدباء الذين أثارهم البيان الشعري فتصدوا لمناقشته. فقد تابع حسين مردان أفكار البيان، مفصلاً الحديث في المنطلقات الأساس التي قام عليها ومصادر الرؤية السريالية التي تبنى أصحابه بعض سماتها. ورأى في البيان جهداً نقدياً، ولكنه يفتقد الدقة

(1) المصدر نفسه، ص 6

(2) المصدر نفسه.

(3) المصدر نفسه، ص 7.

(4) المصدر نفسه، ص 14.

(5) المصدر نفسه.

(6) البيان الشعري ص 14.

(7) المصدر نفسه، ص 15. وسعى شعراء البيان إلى إيجاد مبررات لمحاولات التجديد في لغة الشعر ونظامه الموسيقي من خلال الوقوف عند خصوصية البناء اللغوي والصوتي للجملة القرآنية فرأوا أن عظمة القرآن الكريم فضلاً عن كشافاته الروحية تكمن في لغته وأشكاله التي اقلحت في أن تكون لغة العصر والمستقبل أيضاً (البيان الشعري، ص 15) ولعل اتخاذهم من القرآن الكريم مثلاً للتذكير بإمكانات التعبير الفني التي تضاف إلى ما لدينا من شعر محاولة لتقديم مبرر يحمل جانباً روحياً وتقديساً خاصاً لا يمكن الاختلاف عليه، لينفذوا من ذلك إلى تبرير دعاوى التجديد في الشعر، لا سيما قصيدة النثر.

والتقصي⁽¹⁾ أما محمد جميل شلش فرأى في البيان "صورة لتخبطات وجودية ممزوجة بصوفية عصرية في إطار محرف.. صورة تدعي لنفسها الثورية من خلال هذه العوالم المتناقضة"⁽²⁾. وتوقف عند الوسائل المقترحة لخلق الحلم الشعري فشارك حسين مردان في رفضه تعطيل الوعي كلياً بها، فهي وسائل تلغي شخصية الشاعر ودوره في مجتمعه⁽³⁾.

لم تبق للبيان الشعري اليوم إلا قيمة تاريخية، بوصفه وثيقة لمجموعة شعراء من مرحلة معينة. ولكن ذلك لا يمنعنا أن نتفحصه، مبدئين بعض ملاحظاتنا عليه. يحيلنا البيان الشعري إلى تجارب مماثلة لشعراء غربيين مثل (البيان السريالي) الذي كتبه أندريه بريتون عام 1924⁽⁴⁾، وقبله بيان الشعر الذي كتبه مجموعة من الشعراء الشباب الروس الذين أسسوا لما سمي بالحركة المستقبلية⁽⁵⁾.

ومع سعة الطموح الذي دعاه شعراء البيان ظل مجموعة أفكار نظرية توزعت بين البحث في عالم الحلم الشعري والحديث عن اللغة. وبدأت فيه واضحة حالة التناقض بين ما يتحدث عنه أصحابه من أفكار عن الشعر والمنطلقات الفكرية التي عرفوا بها.

وإذا امتلأت نفوس شعرائه بدعاوى الحداثة والتجاوز فإن كثيراً من الأفكار التي حملها بيانهم كانت إعادة لما ذكره رواد الشعر الحر قبلهم. فقولهم: "ما دام كل شيء في حالة حركة مستمرة نحو الولادة والموت فإن من المستحيل البحث عن حقيقة ثابتة ضمن الزمان والمكان"⁽⁶⁾ يعيدنا إلى قول نازك: "إن

⁽¹⁾ ينظر: مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، ص 163-184. ويبدو أن ما كتبه لم يكن نقداً للبيان وحده بل محاولة لكتابة بيان مضاد، لا سيما حين نجده قد أسهب في الحديث عن أفكار ومواقف لم ترد في البيان.

⁽²⁾ شلش، تأملات في البيان الشعري، جريدة الثورة، بغداد 25 حزيران 1969.

⁽³⁾ ينظر: المصدر نفسه.

⁽⁴⁾ ينظر: علي جواد الطاهر، الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي، ص 81.

⁽⁵⁾ صدر هذا البيان عام 1921 بعنوان (صفحة في وجه النوق العام) وكان الموقعون عليه أربعة شعراء، بينهم ما يكوفسكي. وتقوم أفكار المستقبليين على عدم القناعة بالمثل الأدبية السائدة، والدعوة إلى التحرر منها، متذرعين بأن الفن شكل من أشكال الحياة الأكثر نقياً وحيوية، وقد نادوا بضرورة إيجاد شعر يهتم بالحياة الواقعية المعاصرة، ينظر: بورا، التجربة للخلافة، ص 11 وما بعدها.

⁽⁶⁾ البيان الشعري، ص 3.

الشعر وليد أحداث الحياة، وليس للحياة قاعدة معينة تتبعها في ترتيب أحداثها، ولا نماذج معينة للألوان التي تتلون بها أشيائها وأحاسيسها⁽¹⁾. وقولهم: "إن الشاعر نبي ضعب الفهم"⁽²⁾ يذكرنا بما يماثله عند السياب والبياتي وشاذل طاقة⁽³⁾. وقولهم: "أن ولوج منطقة الشعر أشبه ما يكون بولوج مدينة أسطورية مسحورة غامضة"⁽⁴⁾ شبيه بوصف البياتي للشاعر أنه "مدينة حقيقية.. مدينة كبيرة مترامية"⁽⁵⁾.

ويحمل البياتي كثيراً من الاضطراب والتشويش حين يتردد أصحابه بين الدعوة إلى الشيء ونقيضه، فهم يدعون إلى ولادة جديدة للإنسان ولكنهم يعلنون أن الموت هو "الوجود النقي المتألق داخل ما هو نهائي"⁽⁶⁾. وفي الوقت الذي يعلنون فيه مكانة الحلم في العمل الفني، ويشيرون إلى وسائل تخدر العقل وتعطله، لولوج عالم الحلم، يتحدثون عن الدور الذي يمكن للشعر أن يقوم به في الحياة والوجود الإنساني، ويضعون الحقيقة غاية له: "إننا نكتب الشعر من خلال صبوة الروح للتماس مع الحقيقة"⁽⁷⁾. ولا تتضح في البيان إمكانية التوفيق بين أن تكون القصيدة "مساهمة كاملة في خلق مناخ الثورة"⁽⁸⁾ وقولهم: "إن الشاعر الذي يطرق عوالم غير مطروقة قد يتحرر من كل شيء، حتى من اللغة، لتصبح القصيدة لوحة أو صورة (فوتغرافية) أو مجرد رموز ومعادلات"⁽⁹⁾.

ويبدو أن هذا البيان ظل مشروع رؤية ارتبطت بمجلة شعر 1969 وهيئة تحريرها، ولم يتح له أن يمتد في تأثيره إلى مجال التجربة الشعرية لشعراء مرحلته أو موافقهم النقدية. وكان أول ما يقف وراء ذلك عدم توفر القناعة الكافية بما احتواه البيان كله حتى لدى الشعراء الموقعين عليه، وهو الأمر الذي لم يخفه هؤلاء الشعراء أنفسهم، وفي ذلك يقول سامي مهدي: "لعل هذا أو ذاك

(1) الملائكة، الديوان، 1:5.

(2) البيان الشعري، ص5.

(3) تنظر: ص91 من هذا البحث.

(4) البيان الشعري، ص5.

(5) البياتي، الديوان، 2: 79.

(6) البيان الشعري، ص3.

(7) المصدر نفسه، ص7.

(8) المصدر نفسه، ص12.

(9) المصدر نفسه، ص14.

منهم لا يتفق حول كل ما ورد في نص البيان.. والحق أن البيان قد صيغ ليكون معبراً عن مجمل آرائهم جميعاً. وأكثر من ذلك إن الصياغة حاولت أن تكون مرنة إلى درجة التعبير عن مجمل حركة الجيل⁽¹⁾.

أُتيح لأصحاب الشعر الحر مجال واسع من الإطلاع على الاتجاهات والمذاهب الأدبية، واستطاعوا الإلمام بجوانب مما تقوم عليه من رؤية وتفسير وتعامل مع الأدب ونقده، وكان هذا جزء من ازدياد إطلاع الشاعر العراقي على الأدب الغربي وتعدد اهتماماته وحرصه على رفد معارفه بأسباب الثقافة الحديثة ومنطلقاتها، بما تقدمه حركة النشر والترجمة ووسائل الاتصال الأخرى، ودأب كل شاعر منهم على تطوير ملكاته الإبداعية.

وقد أعطت رغبة الشعراء الجادة في التواصل مع ما تفصح عنه الاتجاهات المختلفة ثمارها فيما خلقته من حركة أدبية ونقدية واضحة وما رسمت به الأدب والنقد العراقي من مظاهر التجديد والحدأة وفي تعدد المواقف التي تتبنى في كثير من الأحيان منطلقات متضادة، يقف بعضها بمواجهة بعض. وكان من مظاهرها ما تمثل في تلك المواجهة المستمرة بين السائد من الأفكار والوارد الجديد عليها وما برز من مساجلات ووجهات نظر أية كانت طبيعة مستواها ونضجها⁽²⁾. وتفصح كتابات شعراء التجربة الجديدة عن الاتجاهات الأدبية المختلفة عن اهتمام جاد لا يخص شاعراً بعينه، يقدم عن هذا الاتجاه أو ذاك إشارات عابرة، بل أخذ يعبر عن نقلة واضحة في وعيه واهتمامه، بما خلق مستوى من القناعة التي يشترك فيها أكثر من شاعر، يتفقون في الموقف والروية. ولعل في إشارات بعضهم إلى الرومانسية، أو في توجه بعضهم إلى تبني الاتجاه الواقعي والدعوة إليه ما يؤكد هذه الحالة.

ولم تمنع رغبة الشعراء الصميمة في التوصل إلى إدراك واضح لما تقدمه هذه الاتجاهات والمدارس حصول حالة التداخل والخلط في النظر إلى مفاهيمها وما يعبر عنه كل منها. وقد ترك ذلك آثاره في اضطراب الرؤية والتشنت الواضحين اللذين عبرت عنهما أفكار محدودة وسطحية في التصور

(1) سامي مهدي، شعر 69، العدد الأول، ص 104.

(2) لا يعني تداول مسميات هذه الاتجاهات والمدارس وأفكارها تأسيس وجود محدد لها في آفاق النقد الأدبي العراقي، مثلما لا يمكن تقسيم الأدب والنقد ولا سيما الشعر ونقده على وفقها، غير أن ذلك لم يمنع وجودها بحدود اهتمام الشاعر العراقي بها وانشغاله بآرائها، من دون أن يكون ذلك منطلقاً باتجاه التبني الكلي لهذا المذهب أو ذلك.

اتضح فيما كتبه بعض هؤلاء الشعراء عن هذا المذهب أو ذاك.

ويبدو أن معظم هؤلاء الشعراء كانوا يجمعون بين أهمية الإطلاع على هذه الاتجاهات وتأكيد المستوى الثقافي والفكري الذي توقفت عنده شخصية كل منهم والتجربة الشعرية التي لا ينبغي للشاعر أن يطيل التأمل في شيء آخر سواها. ولذا مال معظمهم إلى الفكرة التي تقول: إن المدارس والمناهج وما تقوم عليه ليست بقضية مهمة كثيراً للشاعر الذي يستفيد من الإنجازات الفكرية والفنية كلها، من دون أن يخضع موهبته لافق ضيق فيها، فعلى الشاعر طبقاً لما يراه السياب - أن يتقن عمله ولا يهتم بعد ذلك من أية وجهة نظر كان قد انطلق فيه⁽¹⁾. في حين يشير البياتي إلى أن الشاعر المجدد في أي عصر لا يلتزم بمدرسة شعرية معينة، وإنما يستفيد من المكتسبات الفنية التي تحققها المدارس الشعرية⁽²⁾.

وتقيم نازك رفضها لاهتمام الشاعر العربي بما تقوم عليه النظريات الأدبية الغربية من نظرها في واقعنا الشعري الذي ترى أنه "مثقل بالمشاكل وفي وسع همومه أن تشغلنا أعواماً طويلة قبل أن نفرغ لتطبيق النظريات⁽³⁾.

وينطلق حسين مردان في نظره إلى هذه المسألة من خلال شاعريته التي أقامها متمرداً فيها على المذاهب والاتجاهات وطموحه في أن يخلق منهجه بنفسه يقول: "إني لا أومن بأي مبدأ ولا بأي اتجاه فكري أو أدبي في العالم. وربما يرجع ذلك إلى أنني أحاول أن أخلق شخصياً اتجاهها أو مدرسة جديدة في الشعر والأدب"⁽⁴⁾. ويفصح ما يقوله عن نزعة ذاتية اتصف بها هذا الشاعر، فهو يريد أن يحقق ما رفضه لدى الآخرين، إذ كيف يصنع اتجاهها أو مدرسة من لا يتوقف عند أي منها ليستفيد منه في تحقيق بغيته، لا سيما أن الشاعر نفسه يشير إلى حالة التواصل بين المناهج في تطورها بقوله: "تمر كل مدرسة أدبية أو فنية بعدة مراحل تطورية قبل أن تصل إلى ذروة الصبا ثم تأخذ

(1) ينظر: السياب، الالتزام والالتزام، ص 251.

وتقول نازك: "إن الشعر وليد أحداث الحياة وليس للحياة قاعدة معينة تتبعها في ترتيب أحداثها، ولا نماذج معينة للألوان التي تتلون بها أشيائها وأحاسيسها ولا تناقض في هذا الرأي وما يقسم إليه النقاد الشعر من مدارس ومذاهب، حين يقولون: كلاسيكي، رومانتيسي، واقعي، رمزي، سريالي.. فهذه كلها ليست قواعد، وإنما هي أحكام" الديوان، 2: 7.

(2) البياتي، مجلة شعر، شتاء 1968 - ص 65.

(3) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 299.

(4) مردان، جريدة البلاد، بغداد، 31 آب 1961.

مسارها العكس نحو قاع شيخوختها النهائي. فالمدرسة الرومانتيكية كانت لها ثلاثة أدوار مهمة وطويلة إلى أن وصلت إلى الرومانتيكية المادية عبر المذهب السريالي. والسريالية نفسها بدأت من اللاوعي ثم ربطت عالمها الداخلي بالخارج في دورها الثاني⁽¹⁾.

وإذا كان حسين مردان يمتلك طموحه الفردي في ابتداع مذهب أو اتجاه يخصه فإن ما يتوقف السياب عنده يؤكد طموحاً أكبر في أن تظهر في الأدب العربي اتجاهات أو مدارس أدبية جديدة، وحين لا يجد السياب ذلك يبرره بقوله: "أن المذاهب الأدبية لا تظهر إلا نتيجة لوجود نهضة أدبية وحركة أدبية قوية. وإن عمر مثل هذه الحركة عندنا قصير، بحيث لم يسمح حتى الآن بظهور هذه المدارس المختلفة"⁽²⁾. ويلاحظ أن السياب جعل الامتداد الزمني كفيلاً بإنضاج مذاهب جديدة تنكس على النهضة الأدبية التي تميزت بها مرحلة ظهور الشعر الحر، ولم يتحقق ذلك حتى وقتنا الحالي، على الرغم من مرور مرحلة زمنية طويلة نسبياً. وفات السياب أن يشير إلى عوامل مهمة في ظهور أي مذهب أدبي تتمثل في مرحلة من التطور الفكري الذي يصاحب التغيرات الحادة في قوانين حركة المجتمعات والأمم، وما يفرزه ذلك من وعي جديد، يتيح للمبدعين في مجال المعرفة الإنسانية تحويل هذه التغيرات إلى رؤى وتجارب جديدة. ولعل متابعة عوامل ظهور الاتجاهات والمذاهب تؤكد ما ذهبنا إليه.

وتتطلب ملاحظة موقف الشعراء العراقيين المعاصرين من المدارس الأدبية النظر إلى ما كتبوه عنها من خلال وضع كل مدرسة منها في سياقها التاريخي الذي ظهرت فيه وهذا أمر لا يتعلق بنظرة هؤلاء الشعراء إليها أو يحدد صيغة زمنية لإشارة كل منهم إليها، بقدر ما يقدم تصوراً متدرجاً لها.

لم يتوقف هؤلاء الشعراء عند الكلاسيكية طويلاً، ولعل مبرر ذلك أن تجربتهم عدت- في نظر قسم منهم - ثورة عليها مثلما هي ثورة على سواها⁽³⁾، وقناعة آخرين أن ما تقوم عليه يشكل تضاداً كبيراً مع منطلقات الفكر الثورية

(1) حسين مردان، الزمار تورق داخل الصاعقة، ص 161. ويقول أيضاً: "أصبحت المرحلة الأخيرة المتطرفة من الرومانتيكية نقطة الانطلاق للمدرسة الرمزية. وبيل ذلك على امتزاج وتداخل المذاهب الفنية والأسبعية مع بعضها". الطاهر، من يفرك الصدا، ص 131.

(2) السياب، صوت الجماهير، ص 3.

(3) ينظر: السياب، الآداب، مناقشات، حزيران 1954 - ص 69.

التي أرادوا لتجربتهم أن تستوعب مظاهرها⁽¹⁾. ولعل ما كتبه حسين مردان عنها أبرز الإشارات إليها⁽²⁾، إذ تحدث عن بدايات ظهورها، مبرراً ذلك بعوامل عدة، مشيراً إلى ازدهارها في ظل الإقطاع، ملاحقاً مسار تطورها في المراحل اللاحقة، لينتهي عند القول أنها "المدرسة الوحيدة التي لم يهفت بريقها أبداً على الرغم من مظاهر الذبول التي تلوح في ملامحها القديمة، وذلك لقدرتها على الكمون والنمو في الخفاء بطرق مختلفة، فهي تستسلم للسبات زمناً ثم تعود وقد لبست سواراً جديداً، كما هو الحال في -النيكوكلاسيكية- وفي قسماتها التي تعود إلى ما قبل عصر النهضة"⁽³⁾.

ومع قول حسين مردان بازدهار الكلاسيكية في ظل الإقطاع مرة وفي "كنف البرجوازية"⁽⁴⁾ مرة أخرى، يشير إلى وجهة جديدة لها في العصر الحديث، حين يراها "تحظى إلى اليوم بدعم كبير من الجماهير البسيطة، ولم تزل أنفاسها القديمة تبدو في آثار هذا الفنان أو ذاك. ولربما عادت إلى عزها في أجيال قابلة فهي لم تعجز عن التسرب إلى الواقعية الاشتراكية الحديثة، وقد لا تعجز في المستقبل عن التغلغل في المدارس الفنية الآتية"⁽⁵⁾. ويبدو أن نبوءة الشاعر هذه مستمدة من نظره إلى واقع الشعر العراقي وسيادة الاتجاه الكلاسيكي فيه. وعلى الرغم من الطابع النظري الذي يكشف إشارات الشاعر تبقى عامة وتشير إلى جانب من ثقافته الخاصة واتكائه على بعض المصادر التي لم يذكرها في مقالاته، فضلاً عن أنه لم يهتم بتقصي صورة هذا الاتجاه وآفاقه في أدبنا العربي ولم يتوقف عند مظاهره في العصر الحديث.

ويعطي هؤلاء الاتجاه الرومانتيكي قدراً أكبر من اهتمامهم. ولعل وراء ذلك التأمل والاهتمام بتأثرهم في مراحل معينة في حياتهم ومسيرتهم الشعرية في بعض مظاهره، وتعرفهم أمثله وشعراءه، وسعي بعضهم إلى متابعة هذا الشاعر الرومانسي أو ذاك فيما كتبه من بدايات شعرية أو توقف عنده من قراءات أدبية عامة⁽⁶⁾ وقد حاول بعضهم الإشارة إلى مرحلتين من الرومانتيكية

(1) ينظر: البياتي، مجلة شعر، العدد 37- ص 63.

(2) الطاهر، من يفرك الصدا، ص 120.

(3) مردان، الازهار تورق داخل الصاعقة، ص 161.

(4) الطاهر، من يفرك الصدا، ص 121.

(5) المصدر نفسه، ص 122.

(6) يمكن تلمس ذلك في البدايات الشعرية لجبل الرواد وما توقفت عنده قصائدهم الأولى من موضوعات، فضلاً عن التأثير على نحو وآخر بهذا الشاعر الرومانسي أو ذاك.

في الشعر العراقي⁽¹⁾، الأولى: ما شهدته المرحلة التي تلت الحرب العالمية الثانية من حركة دائبة في الأدب العراقي باتجاه التجديد واستلهام التجارب الشعرية العربية والعالمية التي تتبنى أفق الاتجاه الرومانتيكي وتقدم أمثلته. وفي ذلك يقول الشاعر شاذل طاقة: "إن هناك جيلاً من الأدباء فتح عينيه على انتشار واسع للأدب الرومانتيكي وتعلم على بحيرة لاماريتين وآلام فرتر وليالي دي موسيه وعبرات المنفلوطي.. وأخيراً علي محمود طه"⁽²⁾.

ويبدو أن هذه المرحلة من الانشغال بالرومانتيكية ومثالها لم تدم طويلاً عند هؤلاء الشعراء لانشغالهم بقضايا النضال والثورة واتجاههم إلى الالتزام والكتابة الواقعية، فغادروها إلى مراحل أخرى⁽³⁾. وحين نظر بعضهم بعد زمن إلى ما خلفته تلك المرحلة وجد أن عهدها في الشعر العربي كان: "عهد الميوعة حتى الدموع وإطلاق العنان للعواطف والخيال"⁽⁴⁾.

أما المرحلة الثانية التي وضعوها للرومانتيكية فلعلها تبرز في المراحل المتقدمة من شاعرية كل منهم، بعد انشغالهم الطويل بالتعبير عن الالتزام وتمثل الاتجاه الواقعي ومنطقاته. لا سيما أنهم لا يكادون يتفقون على تسمية خاصة بهذه المرحلة، فيترددون في ذلك بين أكثر من تسمية واحدة وكل منها محاولة توفيقية بين اتجاهين. فإذا كان السياب قد ارتضى لها تسمية (الرومانسية الجديد)⁽⁵⁾ فإن حسين مردان يسميها (الرومانسية الواقعية)⁽⁶⁾. ويسميها بعض الأدباء والدارسين (الرومانتيكية الثورية)⁽⁷⁾ وأياً كانت التسمية فإنهم يتفقون على مفهوم مقارب لها، يقوم على "أن يلتحم (الشعر) بالحياة وكيونة الفرد والأمة، وبهذا المعنى وحده يستحيل الشعر الوجداني الذي كان يحسب من خلجات النفوس الرقيقة واضطرابات الباطنية المبهمة المعبر عنها بالرموز.. ويزداد كثافة وعمقاً وإحساساً بالمسؤولية والتصاقاً بواقع الأمة وحياتها. وبذلك يلتقي الشعر الواقعي والشعر الوجداني على صعيد واحد ليخذ ما قضية الإنسان والفن معاً، حيث تلتحم النظرة النفاذة إلى الواقع والعاطفة المنفعلة الصادقة التحاماً

(1) ينظر: مؤيد العبد الواحد، مقدمة السياب، ص ب

(2) طاقة، نحر التزام عربي في الأدب، ص 54.

(3) ينظر: مؤيد العبد الواحد، المقدمة للسياب، ص ب

(4) المصدر نفسه.

(5) المصدر نفسه.

(6) ينظر: طاهر، من يفرك الصدا، ص 122.

(7) ينظر: طراد الكبيسي، شجر الغابة الحجري، ص 82.

متعاضداً في وحدة القصيدة وديناميتها⁽¹⁾.

ويرى السياب أن المرحلة الجديدة تخلصت من كل عيوب المرحلة الأولى: "قبيماً كان الشاعر يعبر عن عواطفه تعبيراً مباشراً مشحوناً بالميوعة والمبالغات في الخيال أصبح الآن لا يعبر عن تلك العواطف إلا عن طريق التعبير عن عواطف سواه من الناس، ينتقيهم من الحياة أو من التاريخ والأسطورة"⁽²⁾.

وبعيداً عن مراحل الرومانتيكية وأنماطها كان حسين مردان الوحيد الذي خصها بمقالة منفردة، تحدث فيها عن مسارها وآفاق تأثيرها. ولكنه وقع في فهم مضطرب لها وأصدر عنها أحكاماً متعجلة. ففي الوقت الذي رأى أنها لم تكن نتاج نزعة فردية لم يعلق على دعوى (جوته) في أنه و(شالر) مبدعا هذا المذهب، قاصراً الأمر على التسمية وحدها⁽³⁾. كما أنه جعلها محصورة بالأدب وحده⁽⁴⁾، غافلاً عن ذلك الكم الهائل من العطاء الرومانتيكي في مجالات الإبداع الأخرى⁽⁵⁾. ويشخص حسين مردان أسباب انهيارها بقوله "فالهروب من دخان المعامل دفع بالرومانتيكية إلى الإغراق في الخيال بحيث صارت عبدة للتناقض فساهمت بذلك في تشويه الحقائق الخاصة بالخبرة الإنسانية كما أن رعايتها المفرطة للمضمون قد أضعفت قابليتها على النمو الطبيعي"⁽⁶⁾ ومع أن كلاً من هؤلاء الشعراء بدأوا خطواتهم الإبداعية معاودين النظر في أمثلة الشعر الرومانتيكية وشعرائه فقد تعرض هذا الاتجاه لنقد شديد منهم إذ عاد السياب في مرحلة لاحقة إلى ما ساد ديوانيه (أزهار ذابلة) و(أساطير) من مظاهر هذا الاتجاه ليبررها بعوامل نفسية خاصة به⁽⁷⁾، منطلقاً من الموقف الفكري الذي يتبناه في تلك المرحلة من حياته⁽⁸⁾، معبراً عن رفضه لقيود هذا الاتجاه، وأصبح يرى الرومانسيين الذين يسكنون الأبراج العاجية ليسوا سوى خدام للمستعمرين

(1) طراد الكبيسي، شجر الغابة الحجري، ص 82.

(2) مؤيد العبد الواحد، ص ب.

(3) ينظر: الطاهر، من يفرك الصدا، ص 123.

(4) المصدر نفسه.

(5) ينظر: المصدر نفسه ص 125. حيث أشار الطاهر في الهامش إلى أن الرومانتيكية لم

تقتصر على الأدب وحده.

(6) المصدر نفسه، ص 124.

(7) ينظر: ماجد السامرائي، رسائل السياب، ص 40.

(8) ينظر: العبطة، ص 83.

بصورة غير مباشرة⁽¹⁾.

ويرى البياتي أن الشعر الرومانتيكي "تزييف فج للواقع الذي نعيشه وتعبير مسطح عن الجوانب الهامشية فيه"⁽²⁾. ومع أن شاذل طاقة يعدها محاولة للتخلص من آثار التقريرية والمباشرة وتأليف الشعر مثلما يؤلف كلام الصحف ينظر إليها على أنها "انهزام أمام المسؤولية وعشق للقمر وذوبان وتخاذل واستكانة أمام المرأة"⁽³⁾، وهي السمات التي لا يرتضيها الشاعر الملتزم الذي يبحث عن آفاق التعبير الإنساني المؤثرة⁽⁴⁾.

وكان الشاعر الحلبي وحده الذي نظر بإعجاب إلى التجربة الشعرية الرومانتيكية لدى بعض الشعراء العرب، فعنده أن "عمر أبو ريشة ومحمود حسن إسماعيل وجورج صيدح وعلي محمود طه لم يعالجوا الشعر من حيث الكيان الخارجي للتعبير الشعوري إلا على أساس البحور التي قيدها الفراهيدي.. ولكن شعور هؤلاء.. ينبض سحراً ويقطر جمالاً ويدق عاطفة بل فناً عميق الغور وإبداعاً يصل إلى ذروة الخلق التجديدي"⁽⁵⁾. فكأنه يفصح بذلك عن صلة شاعريته في بعض مراحلها بما قدمه هؤلاء الشعراء واهتمامه بشعرهم، الأمر الذي حدا بالسياب إلى القول عنه أنه "طور رمزية محمود حسن إسماعيل تطويراً جعله يتميز بأسلوب خاص ينفرد به"⁽⁶⁾.

كان لظروف العراق السياسية وطبيعة الواقع الفكري الذي ساد فيه أثر كبير في توجيهات الأدب إلى التعبير عن هذه الحالة والاستجابة لها، الأمر الذي خلق ظرفاً مناسباً لتقبل الاتجاه الواقعي في الأدب العراقي منذ أوائل العقد الرابع⁽⁷⁾.

وكان الشعر مجالاً خصباً لأن يتجه الشعراء العراقيون فيه إلى التعبير المباشر عما يتردد في مجتمعهم وعصرهم. ولم يكن ذلك بمقتصر على الشعر

(1) حسن توفيق، ص 129.

(2) محمد مبارك، ص 121.

(3) طاقة، نحو التزام عربي في الأدب، مجلة الأقلام، ص 54.

(4) ينظر: البياتي، مجلة شعر، العدد 37، ص 63.

(5) الحلبي، مجلة الآداب، العدد الرابع، نيسان 1954 - ص 67.

(6) الولي، حديث السياب، ص 16.

(7) ينظر: مطلوب، النقد الأدبي الحديث في العراق، ص 355، وعباس توفيق، ص 562.

وطراد الكبيسي، شجر الغابة الحجري، ص 83.

الحر وحده، فقد ساوqه شعر الشطرين في ذلك، واستوعبت القصة والرواية والمسرحية جوانب من هذا الاتجاه وقدمت أمثله، بما هيأ ظرفاً مناسباً لأن ينشط دعاء هذا الاتجاه على صعيد الممارسة النقدية. وكان الشعراء العراقيون من أبرز أولئك الدعاء. ولنا أن نقف عند شاعرين منهما: هما السياب والبياتي. يردد السياب مفهوم الواقعية الذي تبناه الشاعر والناقد الإنكليزي ستيفن سبندر، وهو مفهوم يستمد تصوره لها من خلال التعبير عن الحقيقة وإظهارها فهي التي "تمكن الشاعر أو الفنان من تحليل مجتمعه تحليلاً يحوي أكبر قدر ممكن من الحقائق ولا يهم بعد ذلك من أية وجهة نظر انطلق"⁽¹⁾.

ويرى أن الاتجاه الواقعي في القصة "أول ما عرفه الأدب العربي منذ أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين"⁽²⁾ ولكن هذا الاتجاه "سرعان ما اندحر أمام الاتجاه الرومانتيكي الذي يمكننا القول بأن مصطفى لطفي المنفلوطي كان رائده الأول أو من أوائل رواده"⁽³⁾. ويبدو أن السياب توقف عند الأدب القصصي العربي الذي كان يكتب في مصر جاعلاً إياه تحديداً للبعدين الفني والتاريخي في دخول الاتجاه الواقعي إلى الأدب العربي، من دون أن يقدم تبريراً لذلك. فهو لم يحاول أن يجد صلة بين أسبقية القصة العربية إلى الاتجاه الواقعي من مجالات الإبداع الأخرى وطبيعة البناء الفني الذي قامت عليه القصة في أمثلتها التي كتبت حينذاك، فضلاً عن أثر القصة الغربية، لا سيما الفرنسية منها في هذا التوجه، حيث كانت فرنسا الموطن الأول للانشغال بالاتجاه الواقعي، وعد تطور القصة فيها على أيدي روائيين كبار فيها من عوامل ازدهار الواقعية وتطورها⁽⁴⁾. ولا يخفى على المتأمل أهمية هذا العامل في ظهور القصة الواقعية في مصر ثم انتقال هذا الاهتمام إلى البلاد العربية الأخرى، ولا سيما العراق، أما رأي السياب في اندحار الاتجاه الواقعي في القصة العربية أمام الاتجاه الرومانتيكي فليس له ما يؤيده تاريخياً أو فنياً، ففي الوقت الذي كان المنفلوطي وسواه يكتبون القصة الرومانتيكية أو يترجمونها إلى العربية كان الاتجاه الواقعي يبرز أكثر نضجاً وتطوراً في قصص طه حسين وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ وسواهم وإذا نظرنا إلى المسألة بمقياس

(1) السياب، الالتزام والالتزام، ص 251.

(2) السياب، المصدر نفسه، ص 252.

(3) المصدر نفسه.

(4) فضل، ص 21.

فني فإن الواقع خلاف ما قاله السياب فقد اندحر الاتجاه الرومانتيكي، الذي لم يكن في حقيقته ندا للاتجاه الواقعي، أمام الاتجاه الأخير وما عاد إلا صورة محدودة الملامح في تأريخ الأدب العربي⁽¹⁾. وإذا نظرنا إلى واقع القصة والرواية العراقية يتأكد ما قلناه على نحو ناصع. فإذا كانت القصة العراقية قد بدأت واقعية من خلال قصص (محمود أحمد السيد) ومن جاء بعده من كتاب القصة (عبد المجيد لطفي وعبد الملك نوري وذنون أيوب وسواهم)⁽²⁾، فإنها ظلت في الغالب أمينة لهذا الاتجاه، في حين أن القصص والروايات التي تبنّت الاتجاه الرومانتيكي لا تكاد تبرز حضوراً مهماً في مسيرة الأدب القصصي في العراق.

وأولى السياب الشعر العراقي عنايته وهو يحدد للواقعية ملامحها في الأدب العراقي، فقد تغلغت روح هذا الاتجاه في الشعر واستقام صوتها في معظم الأصوات الشعرية العراقية متساوفاً مع القناعة الفنية لدى كل منهم - على صعيد البناء - مما أدى إلى المحافظة على القيم الموروثة. وتلك حقيقة تتبها السياب عليها حين نظر في مفهوم الواقعية مقترحاً لها تسمية (الاتجاه) بدلاً من (المدرسة)، حين أسمع شخصاً يتحدث عن المدرسة الواقعية في العراق أود لو أنه استعاض عن ذلك التعبير بسواه: الاتجاه الواقعي. إن الواقعية اتجاه يمكن أن يندرج تحت لوائه شعراء من شتى المدارس الشعرية⁽³⁾. وعلى هذا الأساس يرى أن الكتابة عن المدرسة الواقعية في الشعر العراقي ليست يسيرة. أن معناها الكتابة عن الشعر العراقي كله بكل مدارس المختلفة⁽⁴⁾ إذ أن كل الشعراء الذين يستحقون أن نسميهم شعراء هم واقعيون من الشاعر الفحل الشيخ محمد رضا الشبيبي إلى أستاذنا الأكبر محمد مهدي الجواهري، إلى خالد الشواف بديباجته الشوقية.. إلى كاظم جواد.. إلى علي الحلبي⁽⁵⁾. وكان علي السياب ألا ينسى الرصافي والزهاوي في إشارته. ولعل كونهما قد توفيا سبباً في إهماله الإشارة إليهما.

(1) ينظر: عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، القاهرة 1976، ص 190 وما بعدها.

(2) ينظر: محمود أحمد السيد، المجموعة الكاملة، المقدمة بقلم علي جواد الطاهر، ص 16.

(3) الولي، ص 15-16.

(4) المصدر نفسه.

(5) المصدر نفسه.

ويشير السياب إلى أهمية الاتجاه الواقعي بما يمنحه للشعر من مكانة مؤثرة في مجتمعه، ويعدّه طريقاً مهماً لنشر الأدب بين الجماهير⁽¹⁾، غير أنه يطالب الشاعر ألا ينساق وراء سهولة التعبير ومباشرة من خلال هذا الأسلوب، بل عليه أن يستحضر وعي المبدع وروحه: "إن خير ما يروج به الأدباء الواقعيون للاتجاه الواقعي هو أن يجودوا في أدبهم ويبلغوا به أعلى ما يستطيعون من درجات الإبداع"⁽²⁾. ولأجل هذا الحرص عاب السياب على البياتي بعض قصائده التي رآها تقدم صورة مشوهة للاتجاه الواقعي⁽³⁾.

ويرى البياتي أن أكثر أدباء العراق "يجهلون أو ليس لهم إلمام عميق بمفهوم الواقعية بمختلف اتجاهاتها، فالواضح أن ما استطاع تحقيقه الأدباء المذكورون هو الأخذ بجانب واحد دون غيره، ألا وهو التصوير الآلي لظواهر الحياة الاجتماعية مع غرض النظر عما يكتنف هذه الظواهر من أسباب ودوافع"⁽⁴⁾. وكان شعر السياب هدفاً لمطاعن البياتي فيما ساد الشعر العربي من محاولات التعبير الواقعي، إذ عاب عليه بعض ما ورد في شعره من دعاوى الواقعية، مخاطباً إياه بقوله: "إن الواقعية يا سيدي ليست (ترللا) وإنما هي في البساطة والعفوية والأمل في مستقبل الإنسان"⁽⁵⁾.

وحاولت نازك أن تجد للمذاهب الأدبية تأثيراتها في الجانب الموسيقي من الشعر، فسعت إلى تلمس هذه المؤثرات وطبيعتها بين الشعر الحر وشعر الشطرين لتصل إلى القول: إن أوزان الشعر الحر تتيح للشاعر المعاصر أن يهرب من الأجواء الرومانتيكية إلى جو الحقيقة الواقعية التي تتخذ العمل والجد غايتها العليا. "وقد تلفت الشاعر إلى أسلوب الشطرين فوجده يتعارض مع هذه الرغبة عنده، لأنه من جهة مقيد بطول محدود للشطر وبقافية موحدة لا يصح الخروج عنها، ولأنه من جهة أخرى حافل بالغنائية والتزييق والجمالية العالية"⁽⁶⁾.

(1) ينظر: السياب، وسائل تعريف العرب بنتائجهم الأدب الحديث، الآداب 5، العدد العاشر، تشرين أول 1956، ص 100.

(2) الولي، حديث البياتي، ص 18.

(3) ينظر: المصدر نفسه.

(4) الولي، حديث البياتي، ص 32.

(5) المصدر نفسه، ص 37.

(6) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 43.

ويحمل هذا الرأي كثيراً من التناقض، لا سيما حين يأتي من نازك الملائكة التي كانت تؤكد عشقها لأوزان الشعر العربي، إذ أن أوزان الشعر الحر - وهو ما لم يخف على نازك - هي نفسها أوزان شعر الشطرين. وكان الحري بالشاعرة أن تتوخى الدقة فتشير إلى طبيعة البناء الموسيقي للشعر الحرفي خصوصية التعامل مع الوزن الشعري بالصيغة التي لا توحى أنها تتحدث عن أوزان للشعر الحر هي غير أوزان شعر الشطرين كما يلوح من حديثها. وكان عليها أن تفعل هذا في إشارتها إلى ما تلمسته من صلة بين الأسلوب الشعري والاتجاه الفكري والفني الذي يتبنى قيمه وأفكاره، إذ لا تتضح العلاقة بينهما بالصيغة التي أشارت الشاعرة إليها، فليس شعر الشطرين وحده الذي يمكن أن تغمره الأجواء الرومانتيكية ولا يمكن للشعر الحر أن يتمثل الاتجاه الواقعي ويكون صيغة التعبير الفنية الوحيدة عنه فهما أسلوبان شعريان، يمكن لكل منهما أن يبرز المضمون والرؤية والتجربة التي يريدها الشاعر سواء أكانت واقعية أم غيرها. وتداخلت عوامل متعددة في أن يتحول الحديث عن الواقعية إلى اتجاه جديد فيها هو (الواقعية الاشتراكية) التي عرفت بكونها رسم صورة للواقع لا تقوم على ما فيه حسب بل كما ينبغي أن يكون⁽¹⁾، فكون الأديب واقعياً "لا يعني على الإطلاق نقل صورة الواقع بل محاكاة نشاطه. وهو ليس تقديم نسخة من خلال ورق شفاف أو طبع صورة منه، بل المشاركة في البناء الخلاق لعالم لا يزال في طور التكوين"⁽²⁾.

وقد تلقف الأدباء العراقيون هذا الاتجاه بأسماء مختلفة، فهو (الواقعية الاشتراكية) تارة، وهو (الواقعية الحديثة) تارة أخرى، من دون محاولة تمييز الحدود الفاصلة بينهما⁽³⁾، بما خلق اضطراباً في إشارات الأدباء إليهما وفي استخدامهما.

ولم تخرج إشارات الشعراء إلى هذا الاتجاه عن تصور عام يتوقف عند الرغبة في تبني الأفق الفكري الذي استوعب هذا الاتجاه صورته ومحاولة البحث عن خطوطه وملامحه في الأدب العراقي. لا سيما حين ربط بعضهم بين هذا الاتجاه والمجتمع الذي يظهر فيه، مثلما فعل البياتي الذي قال إن مثل

(1) ينظر: فضل، ص 28. ومحمود الربيعي، ص 49.

(2) غارودي، واقعية بلا ضفاف، ترجمة حليم طوسون، القاهرة 1968 - ص 226.

(3) ينظر: مطلوب، النقد الأدبي، ص 349. وعبد الإله أحمد، الأدب القصصي في العراق، ص 34 وما بعدها.

هذا الاتجاه لا يتضح إلا في مجتمع اشتراكي⁽¹⁾. وكان هذا يعني طبقاً لرؤيته - استحالة وجوده في الأدب العراقي، وسي فكرة يفندها الاهتمام الذي أولاه المبدعون لهذا الاتجاه وسيل الدراسات والقصائد والقصص الذي تبنت رؤيته.

وأولى الشعراء العراقيون الاتجاه الرمزي عنايتهم. وكان لكل منهم منطلقاته الخاصة في هذا التوجه.

كانت نازك تعد الرمزية ثمرة طبيعية للغموض الذي يغلف النفس الإنسانية بألف ستر، مما يؤدي بها إلى التعبير الغامض الملتوي، ترفده الذكريات المطمورة التي حفظها العقل الباطن، وما عاد العقل الواعي يتذكرها⁽²⁾.

ولكنها حين تنظر من زاوية صلة الشعر بالمتلقي تجد أن الشعر الرمزي لا يلقي الاستجابة المناسبة بسبب أن هذا الاتجاه يحمل اللغة أثقلاً من الرموز والأحلام الباطنية والخلجات الغامضة واتجاهات اللاشعور⁽³⁾.

ويؤكد السياب منذ مرحلة مبكرة أنه ليس بشاعر رمزي. أما ما توحى به بعض قصائد ديوانه الثاني (أساطير) من إشارات ورموز غامضة، فهي حالة يعنيها، رغبة منه في ألا يعرف الناس ما يقصده فيها من أفكار وتعبيرات خاصة به⁽⁴⁾.

وكانت الرمزية من المدارس التي اهتم حسين مردان بالكتابة عنها⁽⁵⁾. ناظراً إليها على أنها المرحلة الأخيرة المتطرفة من الرومانسية⁽⁶⁾، ذاكراً أبرز شعرائها في الغرب، ولا يشير إلى أي من الشعراء العرب الذين عدوا من أنصار هذا المذهب في شعرنا العربي، مثل اليأس أبي شبكة، وسعيد عقل وسواهما من الرمزيين. ويرى أن الرمزية، بتوجيه عنايتها إلى الألفاظ وهجرها المعاني "ابتعدت عن الحياة وحبست نفسها داخل غرفة مقفلة هي ذات

(1) البياتي، مجلة المثقف، العدد 2، تشرين الثاني 1958، ص 117.

(2) تنظر: الملائكة، شظايا ورماد، المقدمة، ص 15.

(3) ينظر: المصدر نفسه. وكذلك د. عبد الرضا علي، ص 170 حيث درس مفهوم الرمز وطبيعته عند الشاعرة.

(4) ينظر: السياب، أساطير، ص 6.

(5) من اللافت للنظر أن حسين مردان أهمل الكتابة عن الواقعية فيما كتبه عن المدارس الأدبية.

(6) ينظر: الطاهر، من يفرك للصداء، ص 131.

اهتم شعراء التجربة الشعرية الجديدة بما يغني القصيدة ويوسع من مداها التعبيري، ويضفي على بنائها طاقة تعبيرية مؤثرة. وكان لهم في هذا الجانب تأمل نقدي مهم لاستعمال الأسطورة والرمز في القصيدة الجديدة وطبيعة الأفق التعبيري الذي يقوم عليه، بما عدّه الشعراء والنقاد "إحدى الإنجازات المهمة في القصيدة العراقية الحديثة"⁽²⁾.

وللوقوف على طبيعة الرؤية التي تتبها عليها هؤلاء الشعراء عن الرمز وفاعلية وجوده في القصيدة ينبغي القول أن بعضاً من استعماله هو مما عرفه عدد من الشعراء مثل الزهاوي الذي رمز بـ (ليلي) لبلاده⁽³⁾، والشرقي الذي جعل (البلبل) رمزاً يناجيه، ويبث له همومه وأفكاره⁽⁴⁾، ولكن هذا الفهم للرمز يقوم على نظرة مباشرة ترى أن الرمز عدول عن التعبير الصريح إلى سواه، ليمسي الرمز تلميحاً بالأمر الذي نظم الشاعر قصيدته من أجله. ومن ذلك قول البصير في قصيدته (الليل والصبح)⁽⁵⁾:

رب ليل لكل النجم له	فوق عرش الأفق تاجاً فانعقد
ماجت الظلماء أمواجاً به	فحسبت الشهب إذ تطفو زبد
رأى أن يغرق فيها بدره	فأقامت دونه الأنوار سد
تخذ الجول له عاصمة	وأقر الحكم فيها فاستبد
فغزاه الصبح في جيش السنا	وشعاع الشمس يتلوه مدد
فصم الفجر عرى سلسلة	للدجى كان لها النجم زرد
مثل جور الترك قد كان لذا	شملة مثلهم صار بدد
فكان الأفق إذ تقهره	حملة الظلماء شعب يضطهد
وكان الفجر إذ حرره	عربي مد للعلياء يد

(1) المصدر نفسه.

(2) أطيمش، ص 121.

(3) ينظر: الزهاوي، الديوان، 1: 21-26-394-396-549.

(4) ينظر: علوان، ص 432 وما بعدها.

(5) ينظر: البصير، البركان، ص 19.

وقد رأى الوائلي أن في القصيدة رمزاً "استغله البصير في الناحية السياسية كما استغله غيره من الشعراء المعاصرين. فالليل والنجوم والظلماء والصبح والفجر كلها رموز ذات دلالات سياسية"⁽¹⁾.

ويبدو الرمز في القصيدة وتعليق الوائلي عليها متجهاً إلى ناحية التعبير الذي قام فيه مضمون غير مباشر بنقل فكرة الشاعر التي قصدها. وإذا كانت هذه وجهة محددة قام عليها فهم الرمز وطرائق استخدامه فقد أفصحت التجربة الشعرية الجديدة عن مفهوم ورؤية تضع للرمز خصائص تعبير وسمات فعل مستوحات من اسم الرمز وما يكتنفه وجوده المعين - سواء أكان مصدره أسطورياً أو تاريخياً أو من نسج الخيال الشعبي.

ويبدو أن الغاية التي استخدم فيها الرمز أول الأمر هي ذاتها التي ذكرها الوائلي. وفي ذلك يقول السياب: "ساعدت الظروف السياسية التي كانت البلدان العربية تمر بها - حيث الإرهاب الفكري وانعدام الحرية - إلى اللجوء إلى الرمز، يعبرون بواسطته عن تذرهم من أوضاع بلادهم السياسية والاجتماعية على السواء، وعن أملهم في انبعاث ينشلها من موتها"⁽²⁾.

ويؤكد السياب أن استعمال الرمز في هذا الاتجاه تجربة عراقية خاصة: "نشأ الرمز أول ما نشأ في العراق. وكان السبب سياسياً محضاً. ولقد كنا نحاول في زمن نوري السعيد (في زمن العهد الملكي المباد) أن نهجم هذا النظام. ولكننا كنا نخشى أن نهجمه صراحة. فكنا نلجأ إلى الرمز تعبيراً عن ثورتنا عليه"⁽³⁾. ولعل تلك مرحلة أولى في استعمال الرمز، تلتها مراحل نقلته إلى مجالات تعبير أكثر عمقاً وأوسع دلالة، وهو ما توقف السياب عنده حين حدد لاستخدام الرمز والأسطورة آفاق تعبير مهمة في التجربة الشعرية الحديثة⁽⁴⁾.

(1) الوائلي، شعر البصير السياسي قبل الثورة، مجلة الرابطة، العدد 1، النجف 1975، ص 57

(2) السياب، الالتزام والالتزام، ص 250.

(3) السياب، حوار، مجلة ألف باء، العدد 431، كانون الأول 1976، ص 35.

(4) فضلاً عن الدافع السياسي يشير السياب إلى الدافع الروحي: "فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه، أعني أن القيم التي تسوده قيم لا شعرية، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح. وراحت الأشياء التي كان بوسع الشاعر أن يقولها، أن يحولها إلى جزء من نفسه، تتحطم واحداً فواحداً، وتتسحب إلى هامش الحياة. إذن فالتعبير المباشر عن اللا شعر لن يكون شعراً. فماذا يفعل الشاعر إذن؟ عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات التي ما تزال تحتفظ بحرارتها، لأنها ليست جزءاً من هذا العالم. عاد إليها ليستعملها رموزاً،

وتتردد القناعة باستخدام الرمز لدواعٍ سياسية عند علي الحلبي الذي يقول:
"لا يمكن توهج الرمز الموحى في الشعر إلا عبر ظروف استثنائية أو مراحل
خانقة من مسيرة التاريخ البشري لها مسبباتها وأنماطها. ففي عهود الطغيان
و(الدكتاتورية) تتشط الحركة الرمزية في الشعر بصورة مكثفة، ويتزايد عدد
الشعراء الرمزيين، كما حصل في فرنسا قبل ثورتها العارمة عام 1789، أو
في العراق خلال العهد الملكي"⁽¹⁾. وعنده أن هذا الاستعمال للرمز الموحى مع
سبق الفهم الذاتي "هروب مدرك يمارسه الفنان من سطوة الغضب السلطوي
الذي يثيره الحرف المكشوف والكلمة الواضحة. وهو على أية حال يمتلك
شرعية الصديق الفني والحياتي لوجوده ضمن شروط الواقع الذي تفرضه تلك
المرحلة"⁽²⁾.

تري نازك أن الرمز "تلميح" إلى الأشياء.. وهو يمنح القصيدة أعماقاً
تستثير الفكر وتفسح آفاق الخيال"⁽³⁾. ولا تشير نازك إلى طبيعة الرموز
الشعرية ومصادرها. ولكنها تميز بين استعمال الرمز في القصيدة على نحو لا
يقدم المضمون إلا من خلال إحياءات خاصة والاتجاه الرمزي الذي يعنى
شعراؤه بتصوير الجهات المبهمة من النفس، والغوص وراء الأحلام وعوالم ما
خلف الوعي، مما يلتمسه دعاة الرمزية التماساً من خلال الاهتمام بموضوعات
التحليل النفسي"⁽⁴⁾.

وتحول الرمز في مفهوم الشاعر عبد الوهاب البياتي له إلى (قناع)
"يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجرداً من ذاتيته، أي أن الشاعر يعمد إلى
خلق وجود مستقل عن ذاته"⁽⁵⁾. ويحدد البياتي ملامح الرموز والشخصيات التي
تصلح قناعاً والتي وجدها في التاريخ والأساطير، فيشترط لهذه الشخصيات

وليبني منها عوالم تتحدى منطق الذهب والحديد "مجلة شعر، بيروت، العدد الثالث،
تموز 1957، ص 112.

ويبدو أن السياج قد تأثر بقوله فاغتر عن الأسطورة أنها "حقيقة مدى الدهر ومضمونها مهما
كثفناه، يبقى مضموناً لا ينضب له معين مدى الأجيال "ينظر: جلال الخياط، الأصول
الدرامية في الشعر العربي، بغداد 1982 - ص 28.

(1) علي الحلبي، مجلة الجامعة، العدد 6، ص 34.

(2) المصدر نفسه

(3) الملائكة، الصومعة والشفرة الحمراء، ص 167.

(4) ينظر: المصدر نفسه.

(5) البياتي، الديوان، 1: 38.

سمات دالة، إذ ينبغي للشاعر أن يبحث عن الشخصية التي يجد فيها ما يجعلها مهيأة لاستيعاب المضمون الذي يريده، على أن تراعى في ذلك أيضاً الحداثة والسمة المتجددة التي تحملها الشخصية التاريخية والأسطورية، فبعض الشخصيات لا تصلح موضوعاً معاصراً على الإطلاق وذلك لانعدام السمة الدالة فيها⁽¹⁾.

وقد حقق الشاعر عبد الوهاب البياتي فيما كتبه عن القناع سبقاً تاريخياً إذ كان أول من أشار إلى هذا الأسلوب إشارة دقيقة وتحليلية لطبيعته، كانت مهمة لكي يأخذ القناع مكانته بوصفه مصطلحاً نقدياً وأسلوباً أدبياً له خصائصه⁽²⁾.



(1) المصدر نفسه.

(2) علي حداد حسين، قصيدة القناع، دراسة لبعض نماذجها في الشعر المعاصر، مجلة الأقلام، العدد 11-12، بغداد، تشرين الثاني - كانون الأول 1987 - ص 259.

الفصل الرابع :

وسائل البناء الشرعي

* اللغة:

لعل اللغة من أبرز سمات النضج العقلي للإنسان، ومجال رقي كيانه وتطوره. وهي في ذلك ظاهرة إنسانية حضارية، رافقت مراحل الحياة البشرية حتى تكاملت صورتها مع تطور هذه الحياة واتساع مضامينها.

ويبدو أن مفهوم اللغة عرضة للتداخل بين مهمتها في أن "تعبّر وتبين"⁽¹⁾ والمصادر التي تجمعت في كيان يمثلها بوصفها بنية تعبيرية معقدة، سواء ما كان منها إلهاماً أو تواضعاً أو تقليداً ومحاكاة⁽²⁾. ولكن ذلك لا يمنع من أن نرتضي بعض دلالة تحديد ابن جني في أنها "أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"⁽³⁾ من دون أن يغيب عن البال أنه قد توقف عند صورة أولية للغة قبل أن يتحول بها الإنسان إلى مرحلة الكتابة، في منعطف معرفي واستجابة حضارية لمتطلبات جديدة في حياته، ولذا يمكننا أن نقول: إن اللغة أصوات ورسوم على نحو رمزي، هي الحروف، يعبر بها الإنسان عن مستويات مختلفة من الدلالة، وتشير اللغة في آفاق تطورها الصوتي إلى محتويات ذهن المتكلم ووعيه، ومن أجل هذا خضعت في مدلولاتها إلى قانون التجديد والنماء الذي تسير فيه حياة الإنسان، إذ أن لغتنا تتغير وطرائق معيشتنا تتغير تحت وطأة التغيرات المادية في بيئتنا في جميع النواحي⁽⁴⁾.

ويتجاذب آلية الفعل اللغوي في كونه وسيلة توصيل بين مثلق منه ومثلق بعد ان: يتمثل أحدهما في مدى ما يتوصل إليه المتكلم باللغة من أفق تعبير شعوري وفكري. ويتمثل الآخر في طبيعة مستوى الاستجابة التي يظهرها المثلقي لدلالة التعبير اللفظي ومستوياته، فإذا أنا حدثتك عن شيء مارسته أو أحسسته فإن الفاظي هي بالنسبة إلي وسيلة للتعبير عن تجاربي. ولكنها بالنسبة

(1) كرومبي، ص 147

(2) ينظر: ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، بيروت، د. ت 1: 44

(3) المصدر نفسه، 1: 33

(4) ماثيسن، ص 367.

إليك وسيلة لتأدية هذه التجارب⁽¹⁾. وإذا كان ذلك موحياً بجانب من دلالة اللغة، هو المستوى الأدائي المباشر، فلا شك في أن طبيعة اللغة بوصفها تجربة صوتية يمكن تنظيمها على نحو خاص يغير صورتها التعبيرية الأولى التي تقف عند حدود إيصال المعنى، لخلق تجربة (صوتية - تعبيرية) مثيرة في بنيتها وصياغاتها إذ أن وظيفة الألفاظ هي التعبير عن المعاني التي خلقها العقل. ومن هنا ضرورة تعقل اللغة والإلمام بقيمتها المعنوية. ولكن للآليات اللفظية فوق ذلك إيقاع صوتي يجعل وظيفتها الأساسية الإفادة والتأثير، ومن هنا ضرورة الإحساس باللغة وإدراك قيمتها الشعورية⁽²⁾، وهو ما يظهره الشعر والفنون الإبداعية التي تستعمل اللغة أداة تعبيرها، لتصبح اللغة فيها وسيلة وغاية في الأوان نفسه. فهي وسيلة بإطارها العام في "نقل التجربة الشعورية الإنسانية وتوصيلها"⁽³⁾، في الوقت الذي هي فيه "وسيلة وغاية في أداء المعنى والإحياء به وتأصيله بجو خاص"⁽⁴⁾.

وإذا كان الأدب "علماً وسيلته اللغة"⁽⁵⁾ طبقاً لرأي ابن خلدون وهي الظاهرة الأولى فيه فإن هيئتها في الشعر توحى بخصوصية تركيبها وخروجها بها عن صيغها العقلانية، مستفيداً من أقصى منافذ الإحياء والتجسيد والطاقة التعبيرية الكامنة فيها، لكي "ينقل إلى المتلقي تجربة جديدة منفعة بالحياة"⁽⁶⁾. وهكذا صار الشعر منطلقاً لاكتشاف أعماق اللغة التعبيرية ووسيلة إثرائها، وأمسى الشغراء أقدر الناس على فهم قيمة الكلمة وتجلياتها المؤثرة، فهم إذ يغوصون في أعماق اللغة إنما يكشفون عن مجاهل تعبيرية لم يردّها سواهم، ولأجل ذلك كان تصرفهم بها، على نحو يخصهم وحدهم، مبرراً، فهم "أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا وجائز لهم ما لا يجوز لغيرهم"⁽⁷⁾.

وكان هذا المسار الذي سلكته اللغة في الشعر أفقاً جديداً تناسقت فيه صياغتها لتبرز خصوصية تعبيرية لما اتفق على وصفه بـ (اللغة الشعرية)

(1) كرومبي، ص 17

(2) المصدر نفسه.

(3) منيف، ص 243.

(4) الخياط، ص 132

(5) ابن خلدون، ص 1069.

(6) الرواعظ، ص 375.

(7) الحصري، زهر وثمر الألباب، تحقيق علي محمد البجاوي، القاهرة 1953، 2: 63 الأدب

التي تتخطى السياق التعبيري الأول إلى نسق من البناء تتألف فيه الألفاظ والمعاني على نحو ممتلئ بدفقات من الإيقاع الصوتي المنسجم، لتصبح التجربة الشعرية هي التجربة اللغوية ذاتها، عبر محاولة "خلق تنظيم لنسق أصوات اللغة"⁽¹⁾، التي تتحول في الشعر إلى كيان يحمل أهميته في ذاته وليس بما يشير إليه، كيان يزدهي بحيوية دلالات غير اعتيادية تحرك واقع اللغة وتثيره لأن الشعر في ذاته "إزعاج للغة السائدة المألوفة"⁽²⁾. وهو ما يجعل سعي الشاعر إلى اختراق مباشرة التعبير اللغوي من هواجسه الأساس حتى يصبح اختياره لألفاظه معاناة حقيقية، بحثاً عما هو دقيق في قدرته على التجسيد. وفي ذلك يقول كيتس: أريد كلمة أكثر إشراقاً من كلمة مشرق، وأريد كلمة أكثر لطفاً من كلمة لطيف"⁽³⁾ مشيراً إلى ذلك الحس العاطفي الذي يهيمن على رؤية الشاعر بما لا يمكن للغة في حدود عوالمها المدركة، أن تستوعبه.

(1)

تتجاذب مفاهيم شعراء الشطرين للغة مناح عدة، تخضع لرؤيتهم لها، وتستجيب لتصورات أسستها لهم مصادر ثقافتهم. وأولى معظمهم اهتمامه إلى الحديث عن اللغة الشعرية في إطار نظره إلى اللغة عامة، وهي حالة متعلقة بطبيعة الأداء التعبيري الذي أقام معظمهم شعره عليه وصلته بمسألة توصيل الفكرة إلى المتلقي بأقصر السبل.

يعد الرصافي اللغة "واسطة نعرب بها عن أفكارنا ونترجم عن حياتنا ونعبر عن حاجاتنا"⁽⁴⁾. وهو منطلق يقوده إلى الحديث عما بين لغة الكلام العادي واللغة الأدبية عامة والشعر خاصة من فروق جعلته يتحدث عن لغة للشعر وأخرى للنثر، وهو يقصد في ذلك طرائق التعبير باللغة وخصوصية الاستخدام، وهذا ما يفصح عنه حديث عن قسمة لغة النثر إلى (علمية) و(أدبية) تعنى الأولى بالإبانة عن المعنى الصريح، في حين أن اللغة الأخرى تنطلق إلى غايات فنية تقصد لذاتها، فضلاً عن دلالة المعنى⁽⁵⁾. ولعل تصور

(1) وليك ، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، دمشق 1974، ص205.

(2) ماثيسن، ص18.

(3) درو، ص101.

(4) الرصافي، دروس في تاريخ آداب اللغة العربية، ص48.

(5) المصدر نفسه، ص21.

الرصافي يقودنا إلى ما يشابهه عند (ريشاردز) مع اختلاف المسميات، حين قسم اللغة إلى (رمزية) تستخدم وسيلة للتعبير عن المعاني المباشرة، وهي التي سماها الرصافي (العلمية)، وأخرى (انفعالية) تقوم على نمط الصياغة التعبيرية الفنية التي تؤثر في المتلقي، وهي عند الرصافي (الأدبية)⁽¹⁾. وينظر الزهاوي إلى اللغة بوصفها وسيلة لتأدية المعنى وتوصيله⁽²⁾. وهو الرأي الذي يشاركه الشرقي فيه، فيعدها ذات غرض محدد هو (التأدية). وحين ينظر الشرقي إلى اللغة السائدة في أدب عصره فيراها تقارق مفهوم التأدية، يصرح برفضه لهذا المسلك الذي حول اللغة إلى ممارسة عقيم أفقدتها قابلية التأثير، من منطلق فهم مخطئ رأى أدباء عصره يقيمون نظرتهم إلى اللغة عليه، متصورين أن اللغة "مهنة اكتسابية يندرج إليها من زوايا الموسوعات اللغوية فينحت منها ما يتقل على السامع"⁽³⁾. ويؤكد الشرقي رفضه لهذا الاتجاه ونأيه بشعره عنه، فيقول: "لأجل ذلك تجدني أحاول الزحزحة عن الاتجاه القديم، فأخرج من الأدب المدرسي حتى لا يكون ما أنظم وفقاً على طائفة خاصة اعتادت أن تجعل معاجم اللغة إلى جنب الدواوين"⁽⁴⁾.

أما البصير فعنده أن اللغة مما تمتاز به الشعوب من بعضها وتتشكل من خلالها خصوصية كل منها، إذ أن "لغة كل شعب رمز حياته وعنوان مجده وديوان لأدبه وتاريخه"⁽⁵⁾. ويرى الوائلي أن "طابع كل أمة لغتها"⁽⁶⁾.

لم تكن اللغة لتتحرك بمعزل عن حركة المجتمع الذي يستخدمها، ولأجل ذلك نظر هؤلاء الشعراء إلى صلتها بحركة أهلها ومجتمعهم، رافضين جمودها عن التطور مع واقع الناطقين بها. وقد شبه الزهاوي مسارها في التبدل بما يصيب الجسم الحي فهي "كالجسم الحي يعتورها من حين إلى آخر التغير، فيزول منها ما يتقل لفظه على اللسان، أو يقصر عن تأدية المعنى، ويشيع ما يخف أو يقوم بوظيفته في التأدية.

(1) ينظر: ريشاردز، ص 6

(2) الزهاوي، الإصابة، ص 4

(3) المصدر نفسه.

(4) الشرقي، عواطف وعواصف، ص 5

(5) البصير، سوانح، ص 98.

(6) الوائلي، الرسالة، العدد 871 - ص 3

وتموت كلمات وتولد أخرى كما تموت الخلايا في الجسد الحي⁽¹⁾.
ويذكرنا تشبيه الزهاوي هذا بما قال به الشاعر الروماني (هوراس) حين عد
السلعة كالشجرة: "وعلى مدى السنين تتساقط الأوراق القديمة وتنمو بدلاً منها
أوراق حديثة"⁽²⁾. وما دما في صدد الإشارة إلى بعض أفكار هوراس التي
نجد ما يماثلها عند الزهاوي، نشير إلى قناعتها المشتركة في مسار اللغة نحو
التجدد والنماء مع حياة أهلها. فمثلما كان (هوراس) يرى أن تجارب الإنسان
دائمة التغير والتبدل لأنها آخذة أبداً في الازدياد.. ولا بد أن تستحدث أبداً ألفاظ
جديدة وتختفي ألفاظ قديمة"⁽³⁾، كان الزهاوي يقول: "ولما كانت الحاجات تتكاثر
بتقدم البشر والأفكار تتوسع كانت الآلة - اللغة - لابتداء الأفكار القديمة المحددة
غير كافية للتعبير عن الأفكار الجديدة الواسعة"⁽⁴⁾.

ويتبنى الرصافي الفكرة ذاتها، ليعد اللغة وجوداً يتفاعل مع أحوال أهله
فهي "تابعة في أطوارها إلى أطوار أهلها المتكلمين بها"⁽⁵⁾. وذلك عنده سمة
تأصيلها، لأن لغة كل أمة مقياس رقيها، فإذا أردت أن تعرف مبلغ كل أمة من
العلم والصناعة والتجارة والسياسة، وغير ذلك من أحوالها الاجتماعية، فانظر
في لغتها فإنك تعرف بها مبلغها من ذلك كله"⁽⁶⁾.

ويضرب مثلاً بواقع اللغة العربية ومغايرة قدرتها التعبيرية في العصر
الحديث لما كانت عليه العصور السابقة، فيرى ضرورة أن ندرك قوانين
العصر لنسايره في لغتنا، إذ "لا ريب أن أفكارنا وحياتنا وحاجاتنا اليوم غيرها
في زمن امرئ القيس، فكيف نتقيد بلغته وهي قاصرة عن هذه الأفكار وهذه
الحياة وهذه الحاجات"⁽⁷⁾. ولن نصل باللغة إلى ما نريده لها من فاعلية إلا
بتفحص آفاق حياتنا وتخليصها من الجمود. وعند ذلك نستطيع أن ننهض باللغة
إلى مستوى تكون فيه صالحة لأفكارنا منطبقة على حياتنا العصرية، كافية
لحاجاتنا اليومية"⁽⁸⁾.

(1) الزهاوي، الإصابة، ص4

(2) هوراس، ص72.

(3) المصدر نفسه.

(4) الزهاوي، الإصابة ص4.

(5) الرصافي، الآلة والأداة، تحقيق عبد الحميد الرشودي، بغداد 1980، ص5.

(6) الرصافي، الآلة والأداة، ص5.

(7) الرصافي، دروس في تاريخ أدب اللغة العربية، ص48.

(8) المصدر نفسه.

ويعد الرصافي الشعر مقياساً مهماً لمعرفة ما تتوصل إليه اللغة من رقي ونضج، ويجد في شعر المتنبي مثلاً مناسباً لانتطابق رأيه هذا على اللغة العربية، وما وصلت إليه من تطور في العصر العباسي "فإذا أردت أن تعرف بلغته اللغة بعباراتها من المعاني الدقيقة العليا فاقراً شعر المتنبي.. فإنك تعرف بشعر هذا الشاعر الكبير مبلغ الرقي الذي ارتقته اللغة بمعانيها في هذا العصر"⁽¹⁾. ومن هذه الرؤية يحدد الرصافي منطلقاً نقدياً يستعين فيه بالعصر الذي عاش الشاعر فيه، لينظر إلى تميز لغة الشعراء، فيرفض النظر النقدي إليه في مستوى واحد من التجربة الشعرية، ويسخر ممن طالبه برأي في شاعرية كل من امرئ القيس والمنتبي، إذ كيف يعرف أشعرهما "وبين المتنبي وامرئ القيس قرون طافحة بأسباب التقدم والرقي في اللغة"⁽²⁾. ولا شك في أن نظرة الرصافي هذه تتوقف عند الحديث عن تطور اللغة الأدبية للعصر وليس اللغة عامة التي تتطور مع جوانب الحياة المختلفة ومع موضوعية ما قاله عن لغة الشاعر وعلاقتها بعصره يبقى البحث عن تميز شاعرية أي شاعر غير مقتصر على اللغة وحدها بل يمتد إلى جوانب فنية ومضمونية أخرى. وهذا ما جعلنا لا نشارك الرصافي رفضه إجابة من سألته عن المتنبي وامرئ القيس ومن فيهما أكثر شاعرية، إذ يمكن تشخيص ذلك في جوانب ترتبط بالموضوع والرؤية والبناء الفني وصدق التعبير وعمق الشاعرية.

يبدو أن واقع اللغة العربية واجه الشعراء بما يغير تصوراتهم النظرية عن اللغة وتطورها، فقد أمست العربية، بفعل عوامل متداخلة وفي مراحل معينة أسيرة التقليد الذي ذبل فيه عودها وتوقف عن النماء، فقيدت حركتها.

ويقلب الزهاوي المعادلة حين يجعل العربية مسؤولة عن انكفاء أهلها وتأخيرهم، متصوفاً أن "من أسباب تأخر العرب في السباق الاجتماعي ضيق لغتهم عن الإفصاح عما وجد في العالم من علم وآلات وأفكار وآداب"⁽³⁾. وكان الرصافي يشاركه في ذلك. وعنده أن اللغة العربية توقفت عن التطور والنمو "لكونها لم تجر مع الزمان فيما أحدث وجدد منذ قرون، فسبقتها اللغات التي جرت مع الزمان نامية"⁽⁴⁾، وأصبح المتكلم بها عاجزاً عن التعبير عن كل ما

(1) الرصافي، الأدب العربي، ص 55

(2) المصدر نفسه.

(3) الزهاوي، الإصاغة، ص 4

(4) الرصافي، الآلة والأداة، ص 12-13.

يراه من آثار المدنية الحاضرة" (1).

ولعل ذلك منطلق يفتقر إلى الموضوعية، لأن اللغة إنما تستجيب لدواعي أهلها في التعبير، وتجري معهم إذا ما تقدموا، وليست هي التي تقف في وجه مطامح أهلها وتطور آفاق مجتمعاتهم، وذلك ما كان الشعراء يعونه خفا حين يتأملون لغتهم. يقول الزهاوي: "ولا ذنب للغة في ذلك بل الذنب كل الذنب يعود إلى أبنائها الآخذين بخناقها، فهم الذي ضيقوا عليها، فلم يدعوها تنفّس" (2) وهو ما يشاركه الشببي في، فيعد ضعف اللغة بعض ذنب أهلها، لا سيما قادة الرأي فيهم، الذين لم ينظروا إليها بعين الاهتمام والرعاية. (3) ويسارع هؤلاء الشعراء إلى تأكيد أصالة اللغة العربية وسماتها التعبيرية العالية، ويدعمون ذلك بأدلة مستمدة من استقرارهم لمسارها فهي عند الرصافي: "لغة راقية جداً، ومن أغنى اللغات كلها وأرحبها صدرًا، لما فيها من اختلاف طرق الوضع والدلالة، واطراد التصريف والاشتقاق وتنوع المجاز والكناية وتعدد المترادف، وغير ذلك من النحت والقلب والإبدال والتعريب" (4).

ويلحق البصير المسار التاريخي للغة العربية مؤكداً حيويتها فقد "كانت لغة أمة بدوية وثنية، ولكنها استطاعت مع ذلك أن تعبر عن كل ما جاء به الإسلام من أحكام جديدة وفرائض.." (5). وتصل به هذه الملاحظة إلى القول إنها "غير عاجزة عن القيام بحاجة أمة متحضرة إلى الإبانة والإفصاح، وأن صرفها ونحوها ليس أصعب نحو وصرف عرفهما تأريخ اللغات" (6)، معتمداً في تأكيد رأيه دراسة مقارنة بينها وبين اللغة الفرنسية (7).

ويتحدث الوائلي عن الطاقة الكامنة في اللغة العربية: "وأعني بها طاقة التوليد وقابلية التطور، والاستعداد لأن تستوعب في قوالبها كل معنى من معاني الحياة" (8).

(1) المصدر نفسه.

(2) الزهاوي، الإصابة، ص 4

(3) ينظر: الشببي، جريدة الزمان، 15 كانون الأول، 1951.

(4) الرصافي، الألب العربي، ص 16.

(5) البصير، سوانح، ص 36.

(6) المصدر نفسه، ص 36.

(7) ينظر: المصدر نفسه.

(8) الوائلي، محنة الألب العربي، مجلة المنام، ص 8.

تراود هؤلاء الشعراء أفكار مختلفة تؤكد رغبتهم في تخليص العربية من جمود حركتها وإنهاضها لتستعيد حياتها المتجددة، مدركين صعوبة ذلك، حين يضربون أنفسهم في مواجهة مع المحافظين الذين يرفضون ذلك فيتمسكون بالقواعد الثابتة "ولا يجوزون أن يعتورها شيء من التغيير مهما كان طفيفاً"⁽¹⁾. أولئك الذين يسخر الرصافي من مواقفهم أن "ليس من الموافق لروح هذا العصر أن لا ننشد الشعر إلا بلغة امرئ القيس"⁽²⁾ وهي النبوة ذاتها التي يستعملها البصير في قوله: "ومن عجائب متناقضاتنا أننا نتمنى للغتنا أكبر حظ من الازدهار، ولكن على أن تبقى كما كانت وقت ظهور الإسلام؟"⁽³⁾ ويقدمون بعض التصورات بوصفها وسائل جديدة يتمكن العربية من خلالها أن تواكب العصر وتجري معه. فيوكل الزهاوي جانباً من هذه المهمة إلى الشعراء، لا سيما المبرزون منهم: و"الشاعر الفحل أن يولد في اللغة إذا مست الحاجة كلمات لم يأت بها من جاء قبله فتغنى بذلك اللغة"⁽⁴⁾. ويتوسع في الأمر ليعطي مثل هذا الامتياز لكل كاتب كبير، فيجوز استعمال الكلمات التي شاعت في الصحف الراقية بقلم كبار الكتاب⁽⁵⁾، ويبدو أن الزهاوي كان يثق بقدرات المبدعين الكبار في إغناء مجالات التعبير اللغوي ولأجل ذلك يمنح امتياز الابتداع في اللغة للكاتب الكبير الذين شاعت كلماتهم في الصحف الراقية. وكان الزهاوي مقتنع بأن الشعراء الفحل والكاتب الكبير لا يخشى منهما أن يحدثا في اللغة ما يخالف سياقها أو يخرج عن نظامها، لأنهما أحرص على قوانينها اللفظية من سواهما.

ويبدي الرصافي تساهلاً أكبر في أمر الإضافة إلى اللغة لتوسيع مجالاتها التعبيرية، فيبيح استعمال ما تداولته الألسن من ألفاظ ومسميات جديدة لم يكن للعربية سابق عهد بها لأن ذلك في نظره مجال حيوي لإنمائها لا يمكن مجافاته بمبرر صلته بواقع من لا يملكون الحرص على قواعد اللغة ونظامها اللفظي من عامة الناس، فعنده أننا ينبغي ألا نتحاشى استعمال ما تداولته ألسن العوام من هذه الكلمات الحديثة، فإن اللغة إنما تتقرر بشيوعها واستعمالها في ألسنة

(1) الزهاوي، الإصابة، ص4

(2) الرصافي، دروس في تاريخ أدب اللغة العربية، ص48.

(3) البصير، خطرات، ص183.

(4) الزهاوي، الديوان، 1:5.

(5) الزهاوي، الإصابة، ص27.

العامة" (1).

ويؤكد الرصافي هذا المنطلق حين يعد (التعريب) وسيلة مناسبة لتوسيع مجالات التعبير اللفظي، "لأنه إحدى طرق النمو في اللغة" (2) وهو ما يناهضه الشيببي، لأن التعريب طبقاً لرأيه - خطر على العربية التي ليست بها حاجة إليه، فهي "غنية بالمصطلحات الخاصة من جل العلوم والفنون، ولكن يعوزها التأنيق والبحث الدقيق" (3). ويجد الشيببي البديل في تيسير بعض قواعد اللغة وتسهيلها (4).

ويرفض الشرقي وجود ما يسمى من الألفاظ بالشاذ أو النادر في كيانه اللفظي: "إني لا أعرف معنى للشاذ أو النادر إلا ما كان فيه غموض في التادية لقلة استعماله" (5). ويرى في إعادة الحياة إلى مثل هذه الألفاظ وسيلة من وسائل إغناء اللغة "وحبذا لو وسعنا لغتنا الضيقة اليوم بأن ندس في قصيدة أو مقال بعض النادر أو الشاذ حتى يذيع ويكون مألوفاً ومأنوساً" (6).

نادى هؤلاء الشعراء وهم يتحدثون عن الشعر بالبساطة منطلقاً لإيصال الأفكار والمضامين التي يحملها الشعر الذي ارتضوا له طابع الاستنهاض وتادية المهمات الاجتماعية والسياسية فكانت دعوتهم إلى اللغة السهلة تنطلق من رغبتهم لأن يصل الشعر إلى الناس.

ولعل دعوة التبسيط وهاجس الشعراء في الاقتراب من الجماهير والتعبير عما يشغلها كان وراء توقف بعضهم عند (العامية) بعين التأمل رغبة في استثمار بعض ألفاظها في الكتابة. فكان الزهاوي منذ وقت مبكر - قد نادى بضرورة تهذيب العامية واتخاذها لغة للكتابة (7).

ويبدو أن ما عناه الزهاوي من تهذيب يقوم على البحث في العامية عما يسائر العربية ويحافظ على قواعدها، إذ "لا يسوغ للشاعر العربي مخالفة قواعد

(1) الرصافي، الآلة والأداة، ص 13.

(2) الرصافي، الأدب العربي، ص 5.

(3) الولي، حديث الشيببي، ص 7.

(4) ينظر: المصدر نفسه.

(5) الشرقي، بريد الفضيلة، ص 5.

(6) المصدر نفسه.

(7) الزهاوي، لغة الكتابة ووجوب اتحادها باللغة المحكية، جريدة المؤيد، أغسطس 1910. عن

مطلوب، ص 136.

السلغة العربية فإن الإعراب دليل المعاني⁽¹⁾. وهو منطلق الزهاوي الذي تمسك به في الحفاظ على السياق التعبيري للعربية، من دون أن يغيب عن باله أن العامية تفارق قوانين الفصيحة التي كان يرى أن مفارقتها مما "يجعل الناس فوضى في التعبير فيزول التفاهم باللغة الفصحى وتموت العربية"⁽²⁾.

وكان اندفاع الرصافي إلى المناداة بالعامية والاهتمام بها أمراً مستغرباً وهو الشاعر الذي درس الفصيحة على أيدي أساتذة يقدسونها، وحمل علمه باللغة بعض الباحثين على دراسته بوصفه لغوياً⁽³⁾. لم ينظر الرصافي إلى العامية بوصفها لهجة في كلام العرب تختلف باختلاف أوطانهم وبيئاتهم، وهي كائن لغوي هجين، بل عدها (لغة). وبما نلمح في رأيه هذا بعض منطلقات الدراسات اللغوية التي درست اللهجات العربية على أنها لغات⁽⁴⁾، ولم يغب عن بال الرصافي ما في العامية من عيوب، ولكنه نظر إليها بمنظار مجارة العصر وترسم آفاقه، فرآها تقترب من ذلك أكثر من الفصيحة، وعنده أن "للغة العامية اليوم مزية لا تنكر، وذلك أنها على علاقتها نراها جارية مع الزمان في مفرداتها، فهي تنمو كل يوم بالأخذ من غيرها، بخلاف العربية الفصحى، فإن جمودنا فيها، واقتصارنا منها على ما نراه في معاجم اللغة قد رماها بالتوقف عن النمو حتى أصبحت متأخرة عن لغات الأمم الحاضرة"⁽⁵⁾.

ويُندفع الرصافي بهذا الاعتقاد فيرى أن ما في الفصيحة من مزية الأعراب، واقتقاد العامية ذلك لا يعد انحطاطاً في العامية بل ارتقاء وتطور: "لأن الأعراب عن كان حاجة في الكلام فوجود الحاجة نقص وزوالها كمال. وإن كان قيّداً له فسقوط القيد إطلاق والمطلق أحسن حالاً من المقيد"⁽⁶⁾ وإذا كانت وجهة النقاش التي أقامها الرصافي على أساس المنطق تبدو لصالحه في إطارها العام فإن حقيقة الأمر في النظر إلى الإعراب في العربية لا تجعله قيّداً خارجياً مفروضاً عليها، بقدر ما هو سياق لفظي دلالي، يتمسك بنسق صوتي منظم، ويجسد المعنى من خلال حركة الإعراب، وهو مما يميز العربية ويؤكد

(1) الزهاوي، الديوان، 1: ج.

(2) الزهاوي، جريدة العالم العربي، 12 حزيران، 1925.

(3) ينظر: أحمد مطلوب، الرصافي في آرائه اللغوية والنقدية، القاهرة 1970.

(4) ينظر: صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، بيروت 1976-ص 67.

(5) الرصافي، دروس ص 16.

(6) المصدر نفسه.

قوة الأداء فيها.

ولعل في شخصية الرصافي المتسمة في بعض جوانبها بالشعبية والاتصاف بالبيئة المحلية، وحضور صورة الواقع في ذهنه ما جعله يميل إلى تجنيد التعبير العامي ويجد فيه خصوصية لغوية يتأملها. ليصل به الأمر حد الإعجاب بالشعر العامي، ودعوة شاعره المبرز حينذاك (الملاعبود الكرخي) إلى مواصلة النظم بالعامية، طالباً منه التخلي عن الرغبة في نظم الشعر بالفصحى:

وإن قرعك بالفصحى مسامعهم أمسى كقرعك جلموداً بجلمود

ويبدو أن صدور هذا الرأي عن الرصافي مقترن بظرف خاص وحالة نفسية جعلت الشاعر يائساً من قدرة الشعر الذي كتبه على التأثير في مجتمعه، بسبب الواقع الثقافي. وليس لنا أن نحمله محمل القناعة الراسخة عنده. وقد لا يخرج في جانب منه عن كونه احتفاء بشعر الكرخي ومجاملة لشاعره⁽¹⁾.

لعل موقف معظم هؤلاء الشعراء من العامية لا يقوم على أسس النظر إلى اللغة وحدها بل يتسع لملاحظة حركة المجتمع والناس، ويستجيب لمسارات التأثير والاستجابة. ولم يكن للثقافة التي تلقاها الشاعر تأثير كبير في اختياره موقفه من العامية. يؤكد ذلك ما يمكن أن يتلمسه المتألم لما توقف عنده شاعران هما: الشبيبي والشرقي اللذان عاشا في مرحلة زمنية متقاربة وبيئة واحدة، وتلقيا معارف يمكن أن يشار إلى تجانسها، فكل منهما قد تعلم في تلك الحلقات اللغوية القديمة في مدينة تعنى بأساليب اللغة الفخمة والتركيب الجزل والجمل البليغة، ثم نال الإجازات العلمية في مجموعة من هذه العلوم القديمة⁽²⁾.

لقد اختلف هذان الشاعران في موقفهما من العامية كثيراً، فحين رفض الشبيبي العامية وناهض دعواتهما⁽³⁾، محض الشرقي العامية عنانيته، فكان من أوائل دارسيها والمهتمين بها، حيث خلاص من تتبعه لها إلى أن وجودها جاء "نتيجة تحريف وقلب وتصحيف للفصحى، يرجع قدمها إلى زمن الناطقين بها"⁽⁴⁾.

(1) ينظر: مصطفى علي، محاضرات عن معروف الرصافي، القاهرة، 1954 - ص 33

(2) علوان، ص 469.

(3) ينظر: الشبيبي، جريدة البلاد، 3 آذار، 1962.

(4) الشرقي، الفضيلة، 13 حزيران 1926 وتتنظر: لغة العرب، المجلد الثاني، الجزء الأول

30 حزيران 1912 - ص 30.

أما الجواهري فلم يكتف برفض العامية وحدها بل اتسع الأمر لديه ليشمل ما يراه سائداً في الكتابات الصحفية التي عدّها مصدر أضعاف لملكة اللغة، إذ "أن لغة الجرائد التي تخرج عليها كثيرون من كتابنا وأدبائنا لا تنتج إلا نمطاً كتابياً لا يقوى على مجابهة النقد والتحليل، ولا يخوض في الفكر والتتبع، ولا يعين الناشئين على إيجاد ملكة قوية"⁽¹⁾.

على قدر صلة ما قالوه من آراء بموقفهم من لغة الشعر فإن أياً منهم لم يكن ليفرط بقوانين اللغة العربية وخصائصها اللفظية وأساليب صياغة الشعر من خلالها. فإذا كان الزهاوي قد عد شعره رسالة نفسه التي كتبها إلى أبناء وطنه بلغة يفهمونها⁽²⁾ فإنه يؤكد حرصه فيها على "منازع تلك اللغة وأسلوبها، واختيار أفصح ألفاظها وأبلغ جملها"⁽³⁾. وذلك عندما يريد إيصال شعوره إلى الآخرين. فمن خلال هذا السياق التعبيري الذي تتمسك العربية به يمكن أن يخلق في أذهان المتلقين شعوراً مثل شعوره⁽⁴⁾. لأن المعاني الشعرية "دقيقة في الغالب، لا تشبه بقية المعاني، فلا تقدر أن تعبر عنها إلا لغة أهلها التي قد تولدت لتعرب عن خفايا قلوبهم"⁽⁵⁾. ولأجل هذا الحرص على اللغة يعد الزهاوي غزارة مادتها لدى الشاعر شرطاً من الشاعرية⁽⁶⁾. ويوضح الوائلي هذا الرأي بقوله: "غزارة المادة في رأي الزهاوي كما هي في رأي كثير من النقاد - شرط من شروط الشاعرية ومما لا شك فيه أنه لا يعني بغزارة المادة اللغوية استيعاب المفردات التي تحتاج إلى شرح وتفسير وإنما يعني سلامة اللغة من الابتذال والركة ومن مخالفة القواعد المعروفة"⁽⁷⁾ ويؤكد الشرقي حرصه الكبير على الفصيحة وجمالها⁽⁸⁾.

ويتوقف الجواهري عند ما للكلمة من قيمة عليا في الإبداع الأدبي، فعنده أن الكلمة الصالحة الباقية هي تجربة قاسية ومراس متمكن ومعاناة شاقة وإدراك عميق وحس مرهف. وهي إلى ذلك كله قدرة على التحويل والتطوير

(1) الجواهري، أسلوبنا الكتابي، ص 3

(2) ينظر: بطي، حديث الزهاوي، ص 26.

(3) المصدر نفسه.

(4) ينظر: المصدر نفسه.

(5) المصدر نفسه

(6) الزهاوي، مقدمة الأوشال، الديوان، 1: 429.

(7) الوائلي، اضطراب الكم، بغداد 1971 - ص 12

(8) الشرقي، عواطف وعواصف، ص 5

وعلى المزاج، وعلى مماشاة المزيج، بحيث تبدو صرفاً خاصاً، إنها قدرة على الخلق والإبداع، وهذا هو سر الكلمة⁽¹⁾، ولأجل ذلك ينادي بضرورة المحافظة على الصياغة العربية الفصيحة والتمسك بها لأنها مفتاح صلتنا بتراثنا وحفاظنا على شخصيتنا القومية "إننا نريد أسلوباً في الكتابة والتعبير يعيننا على التقرب من الثقافة العربية الإسلامية والتفهم لآثار أولئك الفحول الذين كانوا أكثر منا معرفة بمقتضيات زمانهم وخدمة لبلادهم وأنفسهم"⁽²⁾.

(2)

لم تكن الوجهة الموسيقية التي عبرت عن جديدها في الشعر الحر وحدها منطلق التجديد في هذه التجربة الشعرية، فقد كان للنظر إلى اللغة على وفق رؤية مغايرة مكان بين في أفكار شعرائها وطرائق تعبيرهم، منطلقين من اهتمام جاد بدور الكلمة ومسارها في الشعر وقيمتها الشعورية وقدرتها على التدفق العاطفي. ولأجل ذلك لا يمكن لمن يتفحص تجربة الشعر الحر تجاوز ما استجد فيها من آفاق مبتكرة لصياغة الجملة الشعرية وإدراك لتجليات فعلها في القصيدة التي أراد لها أصحابها أن تكون نقلة متميزة في مسار الشعر العربي.

لقد تنبه الشعراء على قيمة الكلمة التي تصنع وجودها اللغوي الخاص في الشعر، لأن اللغة "من الأسباب التي يجب أن يوضع عليها الإصبع"⁽³⁾ وعبر تأمل لهذا الوجود المتواتر والمدهش الذي يكتنف اللغة فقد عدت "الجسر الوحيد الذي يربط بين الوجود الفاني والوجود اللامتناهي والوجود الذي سيولد"⁽⁴⁾ لأنها مرتبطة بمسار الفعل الإنساني الذي لا تكل خطاه عن الحركة.

وإذا كانت اللغة تكويناً من رموز واصطلاحات وضعها الإنسان وحاول أن ينمّيها ويغذيها ويطورها⁽⁵⁾، فإن هذه الرموز والاصطلاحات ومن خلال مرافقتها لوجود الإنسان، اغتنت بمضامين تجدد حركته وحاجاته وتطوره الحضاري. ولذلك صارت اللغة محصول الذهن الإنساني عبر عشرات

(1) الجواهري، مجلة الأديب العراقي، ص 161.

(2) الجواهري، أسلوبنا الكتابي، جريدة العراق، ص 3.

(3) السياب، مجلة الفنون، العدد 22 وينظر: الولي، ص 16.

(4) العكش، حديث البياتي، ص 217.

(5) المصدر نفسه.

القرون⁽¹⁾ واستمدت حيويتها من قدرة الاحتواء التي جسدها الإنسان من خلالها ليجعلها وعاء تجربته، فاللغة "كيان حي تكمن فيه العواطف والذكريات والألوان والأحلام"⁽²⁾ وأمسى ما يتحدث به الإنسان من ألفاظ ومفاهيم ذا قدرة تجسدية تفصح عن صورتها في اللغة، إذ "أن الحضارة والألم والجمال مفاهيم تكمن في اللغة نفسها، أي أن الحضور في اللغة هو المعادل للوجود الذي يغني باستمرار"⁽³⁾، وما وجود الإنسان في واحدة من صورهِ الفاعلة إلا وجود لغوي، فلقد "اعتمد تأريخ الإنسان كله على الكلمة. ولقد كان للكلمة دائماً، وفي مختلف مراحل تطورها، منذ كانت متممة وإشارة، إلى أن أصبحت رمزاً ومعنى، أثرها العميق في تطور الحياة والمجتمع"⁽⁴⁾.

وصلة اللغة بالوجود الإنساني عامل أساس في تطورها، لأن "حاجة الناس إلى الكلمة هي التي تبعث حياتها، ولن تعيش كلمة بغير ذلك"⁽⁵⁾. وبهذا أمست اللغة تعبيراً عن الذات الاجتماعية، تتأثر بظواهرها ومتغيراتها⁽⁶⁾. وإذا كان للغة هذا الوجود المتأثر بسياقات الحياة ومتغيراتها فإن كل عصر يبرز وجوده اللغوي المناسب له، من دون أن يكون ذلك حالة منبئة عما سبقها فـ "لكل عصر أو فترة لغة خاصة به، ولكن هذه اللغة تولد من اللغة السابقة"⁽⁷⁾. أي أن اللغة الجديدة ستحافظ على أساسيات التعبير الذي تقوم عليه حالات التبدل التي تجري ضمن نسق اللغة الواحدة مهما تعددت أساليبها في العصور، وذلك ما حدا بالسياب إلى القول: "إن لكل لفظة تاريخاً يختلف من لغة إلى لغة، ولها كيان خاص يستمد ألوانه من ذلك التاريخ"⁽⁸⁾. وهذا التبدل في شحنة التعبير الذي تمتلكه الكلمة "الكائن" الذي يحمل المعنى"⁽⁹⁾ لا يعني تغيرها في نسقها الصوتي أو ما تدل عليه مباشرة بل فيما يستجد بها من قدرة تتمثلها وهي في

(1) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 189.

(2) الملائكة، الآداب، العدد 10، تشرين أول، 1971، ص 12.

(3) العكش، حديث البياتي، ص 217.

(4) مردان، الأزهار تروق داخل الصاعقة، ص 188.

(5) الحيدري، خواطر، ص 6.

(6) شلش، جريدة العمل، ص 12.

(7) البياتي، مجلة شعر، 1969- ص 86.

(8) الولي، حديث السياب، ص 15. ويشبه البياتي اللغة بالكائن الحي (ينظر: العكش، حديث

البياتي، ص 216) وقد سبقه الزهاوي إلى هذا التشبيه.

(9) مردان، الأزهار تروق داخل الصاعقة، ص 163.

سياق تعبير يجمعها بسواها، ومن هنا تأتي أهمية دراسة الكلمة وتفاعلاتها العضوية مع الكلمات الأخرى⁽¹⁾.

يطيل معظم هؤلاء الشعراء التوقف عند اللغة الشعرية فيراها السياب تقوم على "المعاني وتداعيتها ومزج الوعي باللاوعي وتلوين الأمل بالذكرى"⁽²⁾. ويبدو أن السياب يتوقف هنا عند تجربته فيستمد من سماتها مفهوماً عاماً للغة الشعر، ينطلق فيه من تأمل يتسع لكل التجربة الشعرية وليست لغتها وحدها. فإذا كان مزج الوعي بسواه مما يمكن تلمسه في لغة الشعر فإن ما تبقى من مفهوم السياب لا تكاد تجد له تعلقاً إلا بخصوصية تجربته الشعرية. وتتداخل صورة المفهوم عند نازك بين الصورة المباشرة من خلال إيصال المعنى وضرورة التلاحم بين البناء اللفظي ومضمونه فهي ترى أن اللغة في الشعر "عنصر تكون لأهم عناصر الإبداع والتعبير، وإن اللفظ الجيد يحمل المعنى الصحيح، وإن قوة التعبير كامنة في الألفاظ، لأن أية قصيدة سامية الفكرة مبتذلة التعبير لا تثير الإعجاب"⁽³⁾.

ولا يضع البياتي تصوراً عاماً لمفهوم اللغة الشعرية، فهو يبحث عن طبيعتها في تجربة الشاعر، لأن اللغة عنده "ليست منفصلة عن تجربة الشاعر وعالمه فهي جوهر تجربته"⁽⁴⁾، في حين يجد بلند الحيدري مفهومه في طبيعة الصياغة اللفظية للشعر، لأن الكلمة "جزء من حركة عامة تشمل القصيدة كلها، ولا بد لها أن تجد مكانها في تركيب جديد للبيت"⁽⁵⁾، منطلقاً من قناعته أن اللغة الشعرية "لغة ضمن اللغة"⁽⁶⁾، أي أنها إقامة لكيان تعبري شديد الخصوصية في مكوناته وما يجسده. ومن هنا تصبح للقصيدة فكرتها التي لا يمكن التعبير عنها بغير لغة الشعر، وعندما نقول باستحالة ترجمة القصيدة إلى قطعة نثرية فإنما نقول ذلك انطلاقاً من خصوصية لغة القصيدة. فالقصيدة الجيدة.. تمتع بأنفة وكبرياء على لغة النثر"⁽⁷⁾.

(1) ينظر: المصدر نفسه، ص 164.

(2) السياب، أساطير، ص 7.

(3) نازك، شظايا ورماد، ص 7.

(4) العكش، حديث البياتي، ص 216.

(5) الحيدري، خواطر في الشعر العراقي الحديث، ص 46.

(6) الحيدري، حركة الشعر الجديد، مجلة الطليعة الأدبية، ص 31.

(7) المصدر نفسه.

يتوقف معظم هؤلاء الشعراء عند الكلمة بوصفها أساس التركيب اللغوي وابتناء عوالم الشعر من خلالها هو ما أعطاهما فاعلية خاصة في نسقها الصوتي، لا سيما في اللغة العربية التي يراها شاذل طاقة ملأى بالصياغة الشعرية، بما يشد ذاكرة العربي إلى الاستئناس بلغته، فنحن "قوم يهزنا الحرف، وتطربنا الكلمة، وإنا أصحاب لغة ذات حضارة"⁽¹⁾. وإذا كان الحرف الواحد لا يعطي أكثر من رنة مجردة، وبالتصاقه بآخر تولد الكلمة"⁽²⁾، فقد أعطى ذلك للفظ دوراً مهماً في مسار تجربة الشعر الحر ولذلك صار "من بين الأشياء التي يؤكد بها الشعر الحديث الاهتمام باللفظة"⁽³⁾ لقد أقام الشاعر المعاصر تجربته على بناء شعري موروث تمثل قيمة الأساس وكانت اللغة هي عمق صلته بموروثه، وقد ورث الشاعر فيها إراثاً هائلاً من الألفاظ التي خلفها له الأوائل. وبعض هذه الألفاظ - كما رآها السياب - رثت لكثرة ما تداولتها الألسن والأقلام والشاعر مكلف أن يعيد إليها اعتبارها وينفخ فيها من روح الشباب"⁽⁴⁾. وهذه الفكرة ذاتها يقدمها البياتي على هذا النحو: "هناك لغة جاهزة تشبه أوراق الأشجار الميتة وقد يستخدمها كثير من الشعراء، وهناك لغة بالرغم من وجودها تولد من جديد وتكتسب أبعاداً ورموزاً جديدة عبر عملية الخلق الفني. وهذا ما يميز الشاعر الحقيقي عن الشاعر المقلد"⁽⁵⁾.

أما نازك الملائكة فتتطلق من موقف يمتزج فيه التصور الفني الذي ينبغي للأديب استحضاره بمحاولة إدراك البعد النفسي الذي يكتنف مسار التجربة الإبداعية في نسقها اللفظي، فتري "أن الألفاظ تصدأ وتحول وتحتاج إلى استبدال بين حين وحين. وقد رأينا أن هذا الاستبدال وظيفة الأديب يقوم بها وهو نصف واع، لأن الوعي التام قلما ينتج شيئاً ذا قيمة"⁽⁶⁾. ويكاد هؤلاء الشعراء يتفقون على السمة الظرفية للفظ وضرورة النظر في قدرة هذه الكلمة أو تلك على أن توصل فعلها الأدائي المؤثر عبر الأزمنة وهو ما تفتقده كثير من الألفاظ التي يتطلب أمرها البحث عن بدائل لها أو البحث عن كيفية تعبيرية تعيدها إلى الفاعلية والتأثير. ويتفقون على أن هذه المهمة تنبعث من قدرة

(1) طاقة، الإعلام والمعرفة، ص 37.

(2) مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، ص 163.

(3) الولي، حديث السياب، ص 15.

(4) الولي، حديث السياب، ص 15.

(5) العكش، حديث السياب، ص 217.

(6) الملائكة، الديوان، 1:12.

الشاعر وموهبته.

وتحليلنا آراؤهم في هذه المسألة إلى آراء نقاد آخرين، منهم ريشاردز الذي يقول: "إن بعض الكلمات نتيجة لطول الاستعمال قد أصبح مجاله أضيق من مجال غيره، ولذلك يلزمه لكي يعبر عن صفاته أن يوجد في ظروف أكثر غرابة"⁽¹⁾ ويعيدنا تشبيه البياتي بعض الألفاظ بأوراق الشجر اليابسة إلى تشبيه (هوراس) المماثل⁽²⁾.

ويلفت الانتباه في رأي نازك توفيقها عند مسألة الوعي التي يمارس الأديب صورتها في استبدال بعض الألفاظ بسواها، وتأكيد الشاعرة عدم جدوى الوعي التام في هذا الجانب⁽³⁾. ولا يتيح لنا قولها هنا أن نبرره إلا إذا نظرنا إلى علاقة الشاعر بلغته ومقدار حصيلته منها، وتجسد وجودها عنده خزيناً معرفياً متراماً، يستفيد منه في أدبه من دون أن يكون ذلك غاية يتوقف عندها، بقدر ما هو كشف لقدراته اللغوية وفهم لقيمة الكلمة ودورها في الشعر.

أدرك هؤلاء الشعراء معاناة الشاعر المعاصر في تعامله مع اللغة فأبرزها بعضهم من خلال مقارنتها بما كان الشاعر القديم قد جابهه في شعره. فقد كان الشاعر الجاهلي مثلاً يتحدث بلغة أهله وقومه، أما الآن فإن الازدواج اللغوي قد حدد التوسع الفكري بصورة عامة والشعري بصورة خاصة⁽⁴⁾. ويمثل السياب أدتت بالفاقية، بعيداً عن وجودها الموسيقي الخاص، إذ ينظر إليها بوصفها قضية لغوية تخص لفظة محددة "فبينما كان في وسع الشاعر الجاهلي أن يكتب قصيدة على قافية اللام مثلاً تتألف من ستين بيتاً نرى الشاعر الحديث لا يستطيع أن يستعمل من هذه القوافي الستين سوى عشرين أو أقل"⁽⁵⁾. ويشاركة بلند الحيدري في قناعته هذه، فيقول: "لقد كان شاعرنا القديم يرهق نفسه وقواميسه في البحث عن مفردة تمد بعمر قصيدته عشرين بيتاً أخرى، تشهد له بطول النفس"⁽⁶⁾. وإذا صح ما ذكره الشاعر أن حيناً فلا شك في أنه لا

(1) ريشاردز، ص 191.

(2) ينظر هوراس، ص 72.

(3) تؤكد نازك جانب اللاوعي في تعامل الشاعر مع الصورة فضلاً عن اللغة التي تحدثت عنها هنا. تنظراً: ص 238 من هذا البحث.

(4) السياب، مجلة الفنون، العدد 22، ص 7.

(5) الولي، حديث السياب، ص 11.

(6) الحيدري، خواطر في الشعر العراقي، ص 5.

يصح دائماً، ولا يحكم به على جميع الشعراء القدماء. وربما أشارت رؤيتها هذه إلى موقف ذهني حاول فيه خلق تصور يعكس جانباً مما يقع فيه الشاعر المعاصر من حصار ومحدودية في التعبير، ليس في مجال القافية وحدها بل البناء الشعري كله. ولعل في توقفهما عند القافية - مع أن الشعر الحر قد تجاوز صيغتها الموحدة - محاولة لتبرير اتجاه الشاعر المعاصر إلى هذا المسار التجديدي.

تلحق نازك الملائكة بالازدواج اللغوي - الذي تحدث عنه السياب بوصفه عائناً أمام ثراء لغة الشاعر المعاصر - ما تسميه (الألفاظ القاموسية) التي تخلق انقطاعاً في حالة التواصل بين القارئ والشعر، فعندها أن لغة القصيدة تكون عنصراً أساسياً في كفاءة الهيكل، فهي أداته الوحيدة، ولذلك ينبغي أن تحتوي على كل ما تحتاج إليه لكي تكون مفهومة. وهذا هو السبب في نفورنا اليوم من استعمال الألفاظ القاموسية غير المألوفة في لغة العصر. ذلك أن هذا يحتفظ بجزء من معنى القصيدة في خارجها، في القاموس. وهذا يتعارض مع التعبير ومع لحظة الإبداع عند الشاعر⁽¹⁾.

ومع أن مسألة الألفاظ وخصوصية ما يناسب الشعر منها مما تحدثت عنه الدراسات البلاغية محددة أشكال المستكره منها ومبررات ذلك من وجهة جمالية وصوتية، لا نكاد نجد إشارة إلى ذلك عند نازك، فهي لا تذكر طبيعة الألفاظ التي تسميها القاموسية - وتقصّد الألفاظ التي تستلزم العودة إلى المعجم اللغوي لفهم معناها - فلا شك في أنها على بينة من أن هذا الموقف لا يشتمل على كل ما في المعجم من ألفاظ، لا يعني عدم شيوعها أنها غير صالحة للاستعمال المعاصر إذ ما استطاع الشاعر المعاصر بعث الفاعلية الفنية فيها، لا سيما أن نازك تمنح الشاعر دوراً كبيراً في صنع اللغة الشعرية لعصره، لأنه قادر على أن "يدخل تغييراً جوهرياً على القاموس اللفظي المستعمل في أدب عصره، فيترك استعمال طائفة كبيرة من الألفاظ التي كانت مستعملة في القرن المنصرم، ويدخل مكانها ألفاظاً جديدة لم تكن مستعملة"⁽²⁾. وليس ذلك - طبقاً

(1) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 205. ويبدو أن البياتي لا يتفق مع نازك في هذا الأمر وعنده أن استعمال الكلمة يمنحها حيوية فاعلة في حين "يجف زرع الكلمات عندما تبقى مجرد كلمات ميتة في القواميس" مالك المطلبي، حديث البياتي، ص 52.

(2) الملائكة، شظايا ورماد، ص 9. ويقول البياتي: "إن اللغة تصبح في خدمة الحياة، والحياة في خدمة الكلمة على يد الشاعر الحقيقي"، مالك المطلبي، حديث البياتي، ص 52.

لقناعة توقفت عندها نازك مبكراً - بالشيء الكثير على الشاعر، لأن "شاعراً واحداً قد يصنع اللغة ما لا يصنعه ألف نحوي ولغوي مجتمعين"⁽¹⁾. ولأن الشاعر وحده هو "الذي تتطور على يديه اللغة، أما النحوي واللغوي فلا شأن لهما بها. النحوي واللغوي عليهما واجب واحد هام، واجب الملاحظة واستخلاص قواعد عامة من كلام المرهفين من الكتاب والشعراء"⁽²⁾.

وإذ تبدو نازك واقعة في رأيها هذا تحت سلطان التأثير بصورة الشاعر العربي القديم وموقفه من علماء اللغة والنحو، كالذي نجده فيما ذكر عن الفرزدق مثلاً⁽³⁾، فلا شك في أنها تدرك جيداً أهمية دور النحوي واللغوي الموقوف في وجه منزلق الشاعر المندفع بحرية التعبير إلى خطأ استعمال اللغة وخرق القاعدة التي هي جزء أساس من كيان الجملة العربية ونسقها الصوتي المتصل بقانونها الخاص، وهو ما دعت إليه نازك في مرحلة لاحقة، حين لاحظت استشراء ظاهرة الخطأ اللغوي وكسر بعض الشعراء أبسط قواعد اللغة⁽⁴⁾. لقد منحت نازك - على نحو عام - هذا الامتياز للشاعر المبدع الذي ترى أنه "بإحساسه المرهف وسمعه اللغوي الدقيق يمد للألفاظ معاني جديدة لم تكن لها. وقد يخرق قاعدة مدفوعاً بحسه الفني، فلا يسبيء إلى اللغة وإنما يشدها إلى الأمام"⁽⁵⁾. ولعل ما أشار إليه الشعراء سابقاً يمثل تصوراً عاماً لمستوى الفهم الذي يريدون من الشاعر أن يتوافر عليه وصولاً إلى حالة الالتحام بين وعي الشاعر لتجربته وصياغتها بألفاظ اللغة، وهو ما دعا البياتي إلى القول: إن مشكلة الشاعر مع اللغة "هي مشكلته مع نفسه، فحينما يستطيع أن يسيطر على اللغة ويجعل منها جزءاً من سلوكه ونظريته وتجربته، عند ذاك تسقط الأسوار بين الشاعر واللغة، ويصبح الشاعر هو اللغة واللغة هي الشاعر"⁽⁶⁾ أي يتجاوز الشاعر وجوده المادي مثلما تخلص اللغة من إيسار وجودها الخارجي لتصير ملكاً للشاعر يعيد تشكيله على هيئة تخصه وحده

(1) مالك المطليبي، حديث البياتي، ص 52.

(2) المصدر نفسه.

(3) ينظر: داود سلوم، مقالات في تاريخ النقد العربي، ص 63 ومصدره.

(4) ولذلك راحت تطالب النقاد أن يتخذوا موقفاً حازماً من أخطاء الشعراء اللغوية. (ينظر:

قضايا الشعر المعاصر، ص 289)، ويمكن عد ترمت نازك في أمر اللغة من مبررات

اتها مها بالتراجع عن دورها الريادي في الشعر الحر.

(5) الملائكة، شظايا ورماد، ص 5

(6) العكش، حديث البياتي، ص 217.

وتشير إليه، مثلما لا يبقى من وجود الشاعر إلا ما تمثلته لغة قصيدته وأخبرت عنه وهو ما عبرت عنه نازك بقولها: "إن الشاعر لا يستعمل اللغة وإنما تستعمله هي، أي أنها تعبر عن ذاتها على لسانه وتحيا وتتسع وتكشف أسرارها"⁽¹⁾.

أثارت قضية الإزدواج اللغوي التي صاحبت الشاعر المعاصر بين لغة يكتب شعره فيها وأخرى يتكلم بها، آراء متباينة في مواقف الشعراء من العامية، توزعت بين رفضها أو الدعوة إلى استنطاقها وجودها اللفظي في الشعر المعاصر.

كان السياب يرى أن العامية "لا تستطيع أن تتحمل القضايا التي يعالجها الشاعر العربي المعاصر"⁽²⁾. وربما كان منطلقه في ذلك طبيعة الأداء في العامية وما تقوم عليه من أفق تعبيري محدد يراه السياب غير قادر على استيعاب وعي الشاعر المعاصر ومجالات تفكيره المتسعة للفكر والثقافة والمعارف الأخرى. لا سيما حين تقترن العامية عنده بمستوى ثقافي واجتماعي هي نتاج تجاربه وهو ما تبرز نازك في جانب منه رفضها الشديد لسياق التعبير بالعامية الذي تراه منفراً للنفس العربية لأنه ينقلنا إلى آفاقنا المتخلفة. والعامية تعكس العواطف البدائية الساذجة وضحالة الفكر، فضلاً عن أنها تسقط الترابط الذي يتوافر عليه اللغة العربية القصيدة.⁽³⁾

وإذا كان بلند الحيدري يميل إلى القول بأهمية بعض الألفاظ العامية وقيمتها التعبيرية⁽⁴⁾، فإن هذا الموقف يأخذ مداه المتسع لدى حسين مردان⁽⁵⁾ الذي يرى "أن بعض الكلمات الفصحى قد فقدت معظم حيويتها وخمدت فيها الحركة فهي أشبه بكرات من زجاج كثيف لا ينبعث منه أي شعاع أو حرارة. في الوقت الذي نجد بعض الكلمات العامية تحتفظ في داخلها بكميات كبيرة من

(1) الملائكة، الشاعر واللغة، ص 12

(2) ماجد السامرائي، رسائل السياب، ص 80.

(3) الملائكة، الشاعر واللغة، ص 34

(4) ينظر: الحيدري، خواطر في الشعر العراقي الحديث، ص 6

(5) أولى مردان العامية اهتماماً في كتابه (مقالات في النقد الأدبي) حين أشار إلى مناسبة العامية للحوار في الرواية، فكان يرى أن "من المستحسن أن نستعمل اللغة العامية في كتاباتنا، وذلك لإعطاء الأبطال شخصياتهم المحلية، ولكن يجب ألا نسيء ذلك الاستعمال مما يؤدي بنا إلى الخط من قيمة النتاج الفني" (مقالات، ص 50).

التدفق اللوني والذهب المشرق والموسيقى الحادة"⁽¹⁾.

قادهم إحساسهم بضيق اللغة التي اكتسب كل منهم حصيلة معينة منها إلى البحث عن آفاق جديدة، تتساق مع المعجم اللفظي لهم فتغنيه وتمده بحيوية تعبيرية حافلة بما هو مؤثر وغني بطاقات فنية مبتكرة وقد رأى السياب وجود ذلك في الأسطورة بأجوائها وشخصياتها ومجالات التجسيد الرمزي من خلالها. ولأجل هذا عد توجهه إلى الأسطورة ذا مبررات للغة نصيب فيها: "مما يدفعنا إلى استخدام الأسطورة في الشعر. أن الألفاظ فقدت معانيها الأصلية في كل المجتمعات البشرية القائمة اليوم، بينما ظلت الأسطورة محتفظة بجديتها ومعناها الأصلية"⁽²⁾.

وترى نازك أن الأديب المراهف هو الذي تتطور اللغة على يديه. ومثل هذا الأديب: "لا بد أن يملك ثقافة عميقة تمتد جذورها إلى صميم الأدب المحلي، قديمه وحديثه، مع إطلاع واسع على أدب أمة أجنبية واحدة على الأقل، بحيث يتهيأ له حس لغوي قوي، لا يستطيع معه، إن هو خلق إلا أن يكون ما خلق جمالاً وسمواً. فإذا خرق قاعدة أو أضاف لوناً إلى لفظه أو صنع تعبيراً جديداً أحسنا أنه أحسن صنعاً، وأمكن أن نعد ما أبدع وخرق قاعدة ذهبية"⁽³⁾.

ويرى حسين مردان أن إغناء اللغة الشعرية يمكن أن يتم عن طريق الاستفادة من الألفاظ العامية، التي لا تستعمل لذاتها حسب، إذ يمكن بها "تطوير اللغة عن طريق انتقاء بعض الكلمات العامية المعبرة ودمجها في لغتنا الفصحى"⁽⁴⁾ ويعد هذه وسيلة فعالة "لذبح ودفن الكلمات الفصحى المريضة لتحل مكانها الكلمات العامية التي تحمل كل صفات الحياة النابضة"⁽⁵⁾. ولعل في هذا

(1) مردان، الأرجوحة هائلة الحبال، ص 109. ونلمح في رايه هذا بعض ما كان الرصافي قد تحدث عنه. ينظر: الرصافي، دروس في تاريخ آداب اللغة العربية، ص 16

(2) العرفي، كتاب السياب النثري، ص 199. ويبدو هذا مبرراً آخر يضاف إلى ما ذكره السياب من مبررات عن استعمال الأسطورة والرمز في شعره، تنظر: ص 196 من هذا البحث.

(3) الملائكة، شظايا ورماد، ص 21. وبنكرنا ذلك بما كان الزهاوي قد جعله من مصادر إغناء اللغة. ينظر: الزهاوي، الديوان، 1:5.

(4) مردان، الأرجوحة هائلة الحبال، ص 110

(5) المصدر نفسه. ويبدو أن جبران خليل جبران قد سبقه إلى ذلك، إذ كان يرى في العامية من الكتابات والتعابير ما لو وضع من الفصيحة لبان كباقة من الرياحين بقرب رابية من

الرأي نوعاً من افتقاد الموضوعية، فما الأسس التي نضعها لمعرفة صحيح اللغة من مريضها؟ وإن بانّت هذه الأسس فهل يتفق على صحتها المعنيون باللغة جميعاً؟

سعى بعض هؤلاء الشعراء إلى تجاوز الجانب النظري من النقد اللغوي وإيجاد منافذ تطبيقية لما توقفت عنده نظراتهم إلى لغة الشعر. وكانوا في تقديم التطبيق على بيئة من أبرز سمات المنهج اللغوي في النقد تقوم على ركنين أساسيين هما: إظهار ما في النص الشعري من أخطاء لغوية ونحوية "لمعرفة مدى مجاراة النص لضوابط اللغة، ومجاراته للمعهود من نظمها وقواعدها"⁽¹⁾، والنظر الذوقي والجمالي الذي يتفحص النص لمعرفة ما في لغته من جمال أو قبح، وسمو أو هبوط"⁽²⁾. ومما يلاحظ على ما كتبه الشعراء في هذا الجانب غلبة رؤية التقويم والتصحيح وإظهار المساوئ والأخطاء على النظر إلى ما في النص من أداء لغوي ومتفوق في مواصفاته اللغوية.

لعل نازك الملائكة أكثر هؤلاء الشعراء اهتماماً بملاحقة الخطأ اللغوي والنحوي الذي رأت الشعراء يقعون فيه. وقد دعت النقاد إلى عدم التساهل مع الشعراء في هذا الجانب⁽³⁾. ومن يقرأ كتابيها (قضايا الشعر المعاصر) و(الصومعة والشرفة الحمراء) يجد لها تصويبات كثيرة لما وجدته من خطأ لغوي أو نحوي فهي تعترض على قول علي محمود طه:

فاسكبي الخمر وارشفيه، على رنة الوتر

وإذا شئت فاسقنيه، على نغمة المطر⁽⁴⁾

وترى أنه استعمل (اسقنيه) في خطاب المؤنث بدلاً من (اسقنيه)⁽⁵⁾ وتعترض على جزمه الفعل (يعصي) من غير داع إلى ذلك في قوله:⁽⁶⁾

الخطب أو كسرب من الصبايا للراقصات المترنمات قبالة مجموعة من الجثث المحنطة

"ينظر: محيي الدين رضا، بلاغة العرب في القرن العشرين، القاهرة، د. ت، ص 68.

⁽¹⁾ نعمه رحيم العزاوي، الجانب اللغوي في جهد نازك النقيدي، مجلة الأقلام بغداد، العدد 11، تشرين الثاني، 1985 - ص 80.

⁽²⁾ المصدر نفسه.

⁽³⁾ ينظر: الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 289 - ود. عبد الرضا علي، ص 57 وما بعدها.

⁽⁴⁾ علي محمود طه، ليالي الملاح اللثام، القاهرة، د. ت، عبد الرضا علي، ص 54 وما بعدها.

⁽⁵⁾ تنظر: الملائكة، الصومعة والشرفة الحمراء، ص 215

⁽⁶⁾ علي محمود طه، الشوق للعائد.

أقسمت لا يعص جبار هواها أبد الدهر ولو كان الها⁽¹⁾

ومن أمثلة هذا الاتجاه لدى السياب اعتراضه على قول أحد الشعراء:

حس كجنج اليوم

وقوله :

وغدا ألم الجنج

لأن (جنج) تدل على معنى غير معنى (جناح)⁽²⁾

ويبدو أن هؤلاء الشعراء كانوا ميالين في التطبيق النقدي إلى التمسك بالقاعدة اللغوية كثيراً، فالسياب يعترض على أحد الشعراء جملة اعتراضات، بسبب بعض الكلمات التي استعملها على غير ما هي عليه، معتمداً على الضرورة الشعرية التي تبيح له ذلك، وهو ما لا يميل إليه السياب، إذ لا يرى مبرراً لهذه الضرورات، مثل صرف الممنوع من الصرف، في قول هذا الشاعر⁽³⁾:

أما زال ميناها أشما وراسيا

والصواب أن يقول (أشم). وقول آخر (يا تدمرا) والصواب (يا تدمر)⁽⁴⁾.

ولا يميل السياب إلى حذف الهمزة من الكلمة الممدودة كجعل (الصحراء) (الصحرا) و(ميناؤها) (ميناها) وعنده أن ذلك عيب ينبغي للشاعر الحديث تجنبه ما استطاع إلى ذلك سبيلا⁽⁵⁾.

ومثل هذا عند نازك اعتراضها على قول نزار قباني:

أنا مادمت في عروقي همساً فإذا كنت واقعاً لا أكون⁽⁶⁾

إذ ترى أن كلمة (أنا) قد وقعت مبتدأ لخبر محذوف يدل عليه المقام، تقديره كائن أو موجود. وهذا استعمال غريب لا جذور له في النحو

(1) تنظر: الملائكة، الصومعة والشفرة الحمراء، ص 216

(2) ماجد السامرائي، رسائل السياب، ص 110.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص 131.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص 109.

(5) ينظر: المصدر نفسه، ص 108.

(6) نزار قباني، طفولة نهد، القاهرة 1948، ص 115.

العربي" (1). ومثل ذلك عند نازك أيضاً اعتراضها على إدخال اللام على الفعل، كقول أحد الشعراء:

أقفاصه الترن في الهياكل

وعدم اعتدادها بالشواهد النحوية القديمة التي ورد فيها هذا الاستعمال (2).

يستعين بعض هؤلاء الشعراء بذوقهم اللغوي حكماً نقدياً ينظرون من خلاله إلى شعر غيرهم، باحثين فيه عما يرونه فاقداً للسمات الفنية التي يقوم الشعر عليها. ولعل شيوع النثرية في كثير من القصائد أبرز ما توقفوا عنده. فحين ينظر السياب إلى قول البياتي:

وعلى الرصيف

جوعان يبحث عن رغي

والشارع الممتد يزخر بالجموع

من ثائرين مزمجرين

فليسقط المستعمرون

يا.. يسقط المستعمرون (3)

يرى أن هذا اتجاه نثري يحيل الشعر إلى ما يشبه المقالات الافتتاحية للجراند (4). ويرد عليه البياتي مؤكداً أن في شعر السياب كثيراً مما انحدر نحو النثر والسطحية (5). ويشير إلى قصيدة السياب (من رؤيا فوكاي) (6).

(1) الملائكة، الصومعة والشرفة الحمراء، ص 51.

يجيز النحاة حذف الخبر إذا دل عليه دليل ولهم في ذلك آراء (ينظر: شرح ابن عقيل، 1: 244) ويمكن أن يسري هذا الحكم على بيت نزار قباني المنكور.

(2) تنظر الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 292. تميل نازك إلى رفض الاستعمال الشاذ أو قليل التداول في اللغة. غير أنها تبيح لنفسها استعمال لفظة (السنين) على اللغة الضعيفة التي تلزمها الباء وتعربها بالحركات وهو ما أشار إليه بعض النقاد. تنظر: الملائكة، يغير البحر ألوانه، ص 200. وشكري عياد، نازك الملائكة، الآداب، العدد 3، آذار 1966، ص 40.

(3) البياتي، الديوان، 1: 179.

(4) ينظر: ماجد السامرائي، رسائل السياب، ص 85.

(5) ينظر: الولي، حديث البياتي، ص 39.

(6) ينظر: السياب، الديوان، 1: 355.

وتفهم نازك النثرية بأنها "خلو لغة القصيدة من هذا الأثر الخفي الذي يرققه الشاعر في الألفاظ. لأن الشعر النثري هو الكلام المنظوم الذي لا تشع ألفاظه المعاني الجانبية ولا ترسم جوا"⁽¹⁾. وتشير إلى قصيدة (قصة راشيل شوازنبرك) لنزار قباني⁽²⁾، مثالا للنثرية في الشعر، فلغة هذه القصيدة "كلام نثري الروح وإن احتوى على مسحة من الوزن.. لأنها خلو من النغم والصور والجو وكل ما يجعل الشعر شعراً"⁽³⁾.

ويلمح حسين مردان هذه النثرية في أبيات للجواهري منها قوله:
وثم حيث الضفاف الجرد ينعشها برد الندى ومسيل السلسل الخصر⁽⁴⁾
فيرى مردان أن (ثم) تقريرية يضيق بها الذوق الشعري⁽⁵⁾.
ويجد في شعر البياتي أمثلة كثيرة لطغيان النثرية⁽⁶⁾، ويشير إلى قصائده:
(فيت مين) و(الملجأ العشرون)⁽⁷⁾.

* الصورة:

لا يكاد يكون هناك مجال إبداعى يمنح الصورة أهمية بالغة كالشعر، فما القصيدة إلا صور تجسدها الألفاظ على نحو خاص، وما الشعر إلا التفكير بالصورة⁽⁸⁾.

وتستمد الصورة الشعرية أهميتها مما تتمثله من قيم إبداعية وذوقية وتعبير متوحد مع التجربة ومجسد لها. وهذا يعني أن الشعر في جوهر بنائه ليس محاولة لتشكيل صورة لفظية مجردة، لا تتغلغل في روحها عاطفة صاحبها، فهي في جانب كبير منها سعي لإحداث حالة من الاستجابة المشروطة بفنية البناء الشعري. ولأجل ذلك عرفت بأنها "رسم قوامه الكلمات المشحونة

(1) الملائكة، الصومعة والشرفة الحمراء، ص 168

(2) نزار قباني، قصائد من نزار قباني، بيروت 1956 - ص 181

(3) الملائكة، الصومعة والشرفة الحمراء، ص 54

(4) الجواهري، الديوان، 4: 115.

(5) ينظر: مردان، مقالات في النقد الأدبي، ص 19.

(6) ينظر: المصدر نفسه، ص 65

(7) ينظر: البياتي، الديوان.

(8) ينظر: مبارك، ص 29.

بالإحساس والعاطفة⁽¹⁾. أي أنها لا تفصح عن قيمة كبيرة في العمل الفني إذا ظلت تراكمًا ذهنيًا لا تظهر في كيانه قدرة الإحياء العاطفي بالصورة -على وفق تصور كولردج لها- "مهما بلغ جمالها ومهما كانت مطابقتها للواقع، ومهما عبر عنها الشاعر بدقة، ليست هي الشيء الذي يميز الشاعر الصادق، وإنما تصبح الصورة معياراً للعبقريّة الأصيلة حين تشكلها عاطفة سائدة، أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة أثارتها عاطفة سائدة"⁽²⁾.

ولعل ذلك ما عبر عنه باشلار بقوله: "إن كل ما تحتاجه الصورة هو ومضة من الروح"⁽³⁾، وما سبقه إليه الرومانتيكيون حيث كانوا يخلطون مشاعرهم بالصورة الشعرية، فيناظرون بين الطبيعة وحالاتهم النفسية. ويرون في الأشياء أشخاصاً تفكر رئاسي، وتشاركهم عواطفهم⁽⁴⁾.

ولعل غاية الصورة الأساس في الشعر هي التجسيد الذي يمنح الفكرة كيانه يتوقف عنده وعي المتلقي عبر مستوى من التأمل ومحاولة استظهار دلالاته وإيقاظها في الذهن بهيئة تستجيب لها مشاعره وحواسه، لأن الصورة الشعرية كيان لفظي ترسمه المخيلة بما يخرق المؤلف لحساب الإبداع وفاعليته.

وتتداخل طبيعة الحديث عن الصورة بالحديث عن الخيال الذي تصوره بعض النقاد مرادفاً لها، مع أنه في حقيقته عنصر يندرج فيها، ويضفي عليها فنية التعبير وفضاء التأمل الشعري، وهو وسيلة لإنجازها، بما يجعلها "أقدر على التميز والتأثير من الكلمات المجردة"⁽⁵⁾، فضلاً عن أن قوة الخيال هي مجال التميز والإبداع بين شاعر وآخر، لأن "خلق الصورة من أي شيء يعتمد على القوة الخيالية لاستجابة الشاعر أولاً، وعلى المدى الذي استوعب به وعي الشاعر هذا المشهد أخيراً"⁽⁶⁾.

لقد اغتنبت الصورة الشعرية بروح فنية جديدة لدى الشعراء الرومانتيكيين، هي نتاج إعلانهم قيمة الخيال ودوره في القصيدة حتى عدت نظرتهم آلية سمة

(1) دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرون، الكويت 1982، ص 23.

(2) مصطفى بدوي، ص 168.

(3) جاستون باشلار، جماليات المكان - ترجمة غالب هلسا، بغداد 1980، ص 24.

(4) ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الحديث، ص 416.

(5) س. م. بورا، التجربة الخلاقة، بغداد 1977-ص 14.

(6) لويس، ص 102.

أساس لاتجاههم الشعري، فهو طبقاً لرأي وردزورث - "أهم موهبة يمتلكها الشاعر" (1).

أما كولردج فعنده أن الخيال "هو النشاط البالغ الحيوية للعقل" (2) لأنه "ذو صلة بالحواس التي تصدر عنها معارفنا الدنيا، ولكنه يستقل عن هذه الحواس في أنه يستطيع وحده أن يكون صوراً من دون ضرورة مثول الأشياء الحية أمامه" (3). وقد وجدوا في الطبيعة قوة خلاقة تغني الشعر بصورها وتفتح للمخيلة مجالات حيوية للتأمل والإبداع، فكان ذلك مساراً جديداً يضاف إلى فاعلية الصورة الشعرية في القصيدة (4).

لم يتوقف الشعراء في المراحل اللاحقة عند الخيال وحده سبيلاً لإغناء الشعر بعوالم من الصور التي تحقق له أبعاداً فنية مؤثرة، فقد تعددت مصادر الصورة الشعرية بعد أن وضع الشعراء أيديهم على مجالات تعبيرية - فنية تغني القصيدة بحيويتها وتضفي عليها روحاً جديدة، لأنها لا تتوقف عند مسار التجربة والموضوع، بل تتسع لإحداث نقلة في أفق الصورة الشعرية، بوصفها المجال الفني المتميز في إمكانية التحديث والابتداع، أكثر مما هو عليه الحال في مجالي اللغة والموسيقى اللذين ترسخت في تكوينهما مؤثرات الماضي وفاعليته التعبيرية. وهكذا دخل مجال الصورة الشعرية كل ما توصلت إليه قدرات الشعراء مما يجسد التجربة الشعرية ويعمقها، فكان لجوء الشاعر إلى الأسطورة والرمز ودلالات الموروث بأنواعه ومؤثراته إيذاناً بعوالم من الخصب والإغناء للصورة الشعرية، من منطلقات تداخلت في تكوينها عوامل الرؤية الموضوعية والرؤية الفنية معاً.

(1)

يبدو اهتمام شعراء الشطرين بالصورة محدوداً. وتبرره عوامل كثيرة ليس أقلها محدودية الثقافة النقدية في الجانب الفني من تجربة الشعر التي توقفت عندها كل شاعر منهم، لا سيما في مجال الصورة التي تحتاج، على مستوى

(1) س. م. بورا، الخيال الرومانسي، ترجمة جابر أحمد عصفور، مجلة الأقاليم، بغداد، العدد 12 أيلول 1976 - ص 37.

(2) المصدر نفسه.

(3) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، بيروت د. ت، ص 381.

(4) ينظر: المصدر نفسه.

الرؤية النقدية، إلى مدركات معرفية تتسم بالعمق والتمعن في فهم الخاصية التعبيرية لها، وهو ما لا ننتظر أن يكون معظم هؤلاء الشعراء قد توافروا عليه. وكان الموروث النقدي الذي تواصل مع آفاقه معظم هؤلاء الشعراء لا يكاد يمنحهم عمقاً معرفياً يوسع مدى الرؤية للصورة في أذهانهم، بوصفها خصيصة تعبيرية بعيدة القيمة في الشعر. يضاف إلى ذلك انقطاع بعضهم إلى أساليب تعبيرية لا ينبئ الخيال عن وجوده فيها، وهي أساليب تخضع للمباشرة والخطابية واستسهال الصيغ النثرية التي تشير إلى مضمونها دون عناء البحث عن قيمة فنية فيها.

وكان في انشغالهم بالمضمون لكونه قيمة أولى فيما قصدوه بشعرهم عامل توقف معظمهم عند المهام التوصيلية لشعرهم والتغاضي عن الجانب الفني الذي تقوم الصورة عليه، فكان "حرص الشعراء على المطابقة والوضوح قد صرفهم عن تبين المكانة الحقيقية للخيال في الشعر"⁽¹⁾

ولم يجدوا في حدود اطلاعهم على الموروث النقدي - وهو ما كان أمامهم ومحط رؤية يقيمون بعض تصوراتهم من خلال تمثيلها - ما يشير إلى التوقف عند مفهوم متكامل للصورة، خارج نطاق صيغتها البلاغية، لكونها واحدة من علاقات التشبيه وأطره الفنية، مع ورود لفظة الصورة وبعض دلالاتها عند الجاحظ⁽²⁾، وعند قدامة بن جعفر⁽³⁾.

وربما كان في تداخل مفهوم الصورة عندهم بما يشير إليه الخيال ما جعلها مندسة بدلالاتها فيما يعبر عنه الخيال، أو ما أشير إليه تحت باب التصوير أو المجاز وسواهما من آفاق تمتلك بعضاً من فنية الصورة ودلالاتها. ولأجل هذه المبررات وسواها يكاد نلحظ هؤلاء الشعراء إلى الصورة لا يفصح عن رؤية مهمة كالذي نجده فيما قدموه من أفكار وآراء عن المضمون وآفاقه أو ما تحدثوا عنه في مجال اللغة أو موسيقى الشعر.

(1) العوادي، ص 149.

(2) يقول: "فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير" (الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هرون، القاهرة 1945، 2: 13).

(3) يشير قدامة إلى علاقة الشعر بالمعاني فيرى "أن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وأثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أن لا بد فيها شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة" (نقد الشعر، ص 17).

لم نقف للزهاوي على تصور ما يخص الصورة(1). أما الرصافي فقد انشغل بالخيال، وهو جزء أساس في تكوينها، وتتسع آراء الرصافي فيه لتوحي بأنه يتحدث عن الصورة حقاً.

يعرّف الرصافي (الخيال) مستحضراً ألفاظ الفلسفة والمنطق ليراه: "قوة باطنية تحفظ صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة"(2). ويبدو أن الرصافي يحكم على قيمة الخيال من خلال تمثله للوجود المادي الذي غاب عن المتأمل فخلق له وجوداً ذهنياً. فهو حين يبرهن على وجود الخيال يبحث عنه من خلال تمثله لصورة المحسوسات المادية الغائبة فيقول: "واستدلوا على وجود الخيال بأننا إذا شاهدنا صورة، ثم ذهلبا عنها زماناً (تناسيناها) ثم نشاهدنا مرة أخرى، نحكم عليها بأنها هي التي شاهدناها قبل ذلك"(3). ويبدو أن الرصافي يتجاهل ما للصورة من حدود تعبيرية لا تتوقف عند ترديد الوجود المادي في الذاكرة، بل تمتد لتخلق أنماطاً من البناء الذي لا تحتويه عقلانية التجسيد المادي المحسوس للأشياء(4).

ويعد الرصافي الخيال قوة فاعلة في التعبير الأدبي وبمقدار توافر الشاعر عليه يتحقق لشعره التميز والابتكار، لأن الخيال هو "الذي يحكي ما ورد على العقل من المعاني بصورة بديعة، حتى يخيل للسامع معاينتها"(5) ومن هنا عده مصدر إغناء لعوالم التعبير الفني، فلو لا الخيال لبطل المجاز وبطلت الاستعارة في الكلام، إذ لا شك أنهما مبنيان على تخيل المشبه كالمشبه به، وتنزيله منزلته في أمر من الأمور"(6).

وتبدو أفكار الرصافي مستجيبة لرؤية الموروث النقدي العربي ونظريته، فهو يعد المجاز بوصفه وسيلة استحضار للخيال، باباً يفضي إلى غير الحقيقة التي هي عنده أصل التعبير ومصدره "وإذا بطل المجاز لم يبق لأداء المعنى سوى طريق الحقيقة. وبذلك يضيق مجال البيان الذي كان متسعاً، بسبب أداء

(1) ومثله الشيببي والجواهري والصافي النجفي.

(2) الرصافي، الأدب العربي، ص 77، وينظر: دروس في تاريخ أدب العربية، ص 42.

(3) الرصافي، الأدب العربي، ص 77.

(4) من مثل قول المتنبي:

وقفت وما في الموت شك لواقف كأنك في جفن الردى وهو نائم

(4) الرصافي، الأدب العربي، ص 77.

(5) المصدر نفسه.

المعنى الواحد بطرق مختلفة من العبادة" (1).

وتتضح أبعاد الموروث النقدي في رؤية الرصافي للخيال من خلال إحالته إلى جزء من مداخله، يتوقف فيها عند قضية اللفظ والمعنى التي كانت جزءاً متسعاً من مكونات النظرية النقدية العربية الموروثة، فهو يقف في صف القائلين بأهمية المعنى لسعة آفاقه على اللفظ الذي هو كيان محدود المدى مقارنة بالمعنى، وهو ما يضيف على الخيال منزلة خاصة "لولاها لقصرت الألفاظ عن تمثيل المعاني وتصويرها للسامع حق التصوير، لأن الألفاظ محدودة والمعاني غير محدودة" (2). وفي ذلك يقول:

ولولا قصور في اللغا عن مراننا لما كان في قول المجاز لنا عنر (3)

وبعيدنا الرصافي في بيته هذا إلى تأكيد ما قلناه بأسبقية الحقيقة المباشرة عنده. فهو يرى أن ما يلجئنا إلى التعبير المجازي المتخيل قصور ألفاظ اللغة عن الأداء الصريح الذي هو الغاية الأولى.

والمجاز -طبقاً لما يراه الرصافي- ليس وسيلة فنية تعطي للخيال فاعلية الخلق التعبيري الذي يظهر جلياً في الشعر بل ملجأ يذهب إليه الشاعر بسبب ما يراه من قصور الألفاظ في تصور المعاني حقيقة:

وما كل مشعور به من شؤونها قد ير على إيضاحه المنطق الحر
ففي النفس ما أعيى العبارة كشفه وقصر عن تبيانها النظم والنثر (4)

ويسبدو أن الرصافي في هذا المجال يغيب عن باله أن الشعر لا يقوم على الحقيقة وحدها بل على أفق التعبير الفني الذي يخرج به إلى مديات التجسيد المتخيل غالباً. كان الشرقي ميالاً إلى الصورة المتحركة المفعملة بحيوية العاطفة وتدققها. فمثلما عاب على شعر عصره إغراقه في اللغة التقليدية التي تتردد على المعجم القديم كثيراً عاب عليه طبيعة تعامل شعرائه مع الصورة "فقصائدهم صور جامدة، وضعت في قوارير من ألفاظ تفوقها في الجزالة" (5) وهو ما يوحى برؤية الشرقي التي تقوم على المواءمة بين عناصر البناء

(1) المصدر نفسه.

(2) الرصافي، دروس في تاريخ أدب اللغة العربية، ص 43.

(3) الرصافي، الديوان، 1: 507.

(4) المصدر نفسه. 1: 508.

(5) الشرقي، عواطف وعواصف، ص 4-5.

الشعري إذ ليس ينفع القصيدة كونها جزلة الألفاظ، ما لم تكن صورها منسجمة مع ألفاظها متفاعلة مع حركتها.

ويعد البصير الصورة في الشعر من أروع فنونه(1). وهو يتفق مع الرصافي في أن غاية البناء التصويري في الشعر إنما هي خلق عوالم تقترب من الحقيقة ومن هنا وجدناه بيدي إعجابه بشعر البحتري، حين لاحظ أن الصورة عنده تمتاز "بتمثيل حقائق الأشياء والأحوال تمثيلاً صادقاً، وبقسط غير قليل من الجمال، وميل ظاهر إلى البساطة"(2).

ويبدو أن مفهوم البصير للصورة لا يتوقف عند هيئتها الفنية المحددة، فهو يحاول إيجاد مجال متسع لما تدل عليه، لاسيما في شعر الوصف الذي سماه (شعر التصوير) وهو عنده من أروع فنون الشعر، ناظراً إلى البحتري بوصفه خير من يمثله في شعرنا القديم(3).

ينظر الوائلي إلى الصورة من منطلق علاقة الشاعر بالطبيعة التي يعدها "مهبط وحي الشاعر ومصدر إلهامه، ومبعث إحساسه(4)، وعنده أن الشاعر يسطو على الطبيعة ليستلهم مضامينها في شعره(5). غير أنها تبقى أكبر من قدرة الشاعر في محاكاة صورها(6). ويهتم الوائلي بما تمتلكه الصورة الشعرية من طاقة التجسيد والإحياء بالفكرة، وهي عنده مستوى ناضج من الشعرية يفوق التعبير المباشر بما له من قوة التأثير، لاسيما حين يصل الشاعر إلى (الصورة التمثيلية) كالذي فعله البصير في مقطوعته (الليل والصباح)(7)، حيث جاءت نابضة بالخيال، محتوية على أكثر من حركة ولون(8). ويجد الوائلي هذه القدرة التجسيدية التي تبرزها الصورة في قول ابن الرومي:

فصرت أخادعة وطال قذالة فكأنه متربص أن يصفعا

(1) ينظر: البصير، سوانح، ص5.

(2) المصدر نفسه.

(3) البصير، سوانح، ص5.

(4) الوائلي، وصف الطبيعة في الشعر العربي، مجلة الدليل، النجف، العدد الثاني، تشرين الثاني 1946، ص92.

(5) ينظر: الوائلي، الديوان، 1:13.

(6) ينظر: المصدر نفسه، 1:39.

(7) سبق الإشارة إليها في الصفحة 194 من هذا البحث.

(8) الوائلي، شعر البصير السياسي قبل الثورة، ص51.

وكانما صُفعت قفاة مرةً وأحس ثانيةً لها فتجمعا⁽¹⁾

إذ يراها الوائلي "لوحة فنية رسم الشاعر فيها هذا الأحذب رسماً متقناً، من حيث الخطوط والأبعاد، وإن في هذه اللوحة من الإبداع ما يجعلها من أدق الصور التي رسمها خيال شاعر مبدع"⁽²⁾.

(2)

على الرغم من أن الشعر الحر محاولة جريئة للخروج على آفاق القصيدة الموروثة، لاسيما في مجال اللغة والموسيقى الشعرية، وتجاوزهما إلى صيغ جديدة، نجد ما حدث من خلال هذه التجربة من تجديد، أدى إلى افتقاد القصيدة لجوانب مهمة من شعريتها، وذلك ما وعاه الشعراء، فهم "حين تخففوا من قيود الوزن والقافية غامروا بالتفريط بما تقدمه الموسيقى التقليدية من مزايا شكلية"⁽³⁾. وكان عليهم أن يبحثوا عما يعوض هذا النقص في البناء الشعري، ولأجل ذلك توقفوا عند الصورة الشعرية⁽⁴⁾. وصار بعض ما يشغلهم هو "وضع اليد على أكبر عدد منها وحصرها داخل قفص الكلمات"⁽⁵⁾، وكان حرصهم على الصورة في جانب آخر منه رغبة في استكمال أفق الشاعرية وتخليص القصيدة الحديثة مما شاب الشعر من خطابية ونثرية مباشرة فكانت الصورة ملاذاً خصباً في هذا الشأن لأنها "تتصف بقابليتها على تضمين الحركة والصوت واللون، وهي من خلال ذلك تكتسب حيويتها في القصيدة"⁽⁶⁾ في حين "أن خلوا القصيدة من الصور يعريها، ويفقدها كثيراً من جمالها وأصالتها"⁽⁷⁾ ويبدو أن الالتجاء إلى التعبير بالصورة في الشعر الحر تحول في مرحلة لاحقة إلى حالة

(1) ابن الرومي، الديوان، 1: 189.

(2) الوائلي، صور من الهجاء في الشعر العربي، مجلة المناهل، بغداد، العدد 13، كانون الأول 1963. ص 9. ومع إعجاب الوائلي بصورة ابن الرومي يعترض على محتواها لأنه رأى الشاعر قد تجنى على إنسانية شخص لم يهبه الله الخلق الكاملة، فجاء وفيه نقص لا قبل له بتلافيه.

(3) الصائغ، ص 170.

(4) يقول شاذل طاقة: "إن الشعراء حين تخففوا من قيود الوزن والقافية كان عليهم أن يعرضوا عن ذلك بعدة وسائل ومن ذلك الصورة الشعرية". ينظر الصائغ، ص 170 ومصدره.

(5) مران، الأزهار تورق داخل الصاعقة، ص 204.

(6) الصائغ، ص 183.

(7) الملائكة، الصومعة والشرقة الحمراء، ص 160.

من الإفراط غير المرغوب فيه، بسبب تكديس بعض الشعراء لها في قصائدهم. وغدا بناء القصيدة عندهم رهناً بمقدار المتراكم من الصور فيها. ولذلك راح بعضهم يذنبه إلى هذه الحالة فيسأل السياب مستنكراً: "هل غاية الشاعر أن يري قراءه أنه قادر على الإتيان بمئات الصور؟" (1) ويرد حسين مردان على هذا السؤال بقوله: "لعل أخطر ما تتعرض له القصيدة الجديدة هو عدم التعامل الجدي مع الصور الشعرية، والنظر إليها كما لو كانت مجموعة طيور ملونة تسقط من سماء غير معروفة" (2).

ويشير السياب إلى مثال لإضاعة القصيدة في تراكم من الصور العادية يجده في قول البياتي:

-الشمس، والحرر الهزيلة، والذباب

-وحذاء جندي قديم

-وصياح ديك، فرّ من قفص، وقديس صغير

-والعائدون من المدينة: يا لها وحشاً ضريع

-وخوار أبقار، وبائعة الأساور والعطور

كالخنفساء تدب: "قبرتي العزيزة يا سدوم"

وبنادق سود، ومحرثات، ونار

تخبو، وحداد يراود جفنه الدامي النعاس (3)

أما محمد جميل شلش فيرى أن السياب "أوتي مخيلة مجنحة فذة، اسعفته كثيراً" (4) وعنده أن السياب يمثل القمة في استعمال الصورة في الشعر المعاصر، ولكنه يعتمد على أدوات التشبيه كثيراً في صورته، وهو ما لا يجعل كثيراً من صورته مثلاً مهماً في التعبير الشعري الحديث (5).

(1) ماجد السامرائي، رسائل السياب، ص 85.

(2) مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، ص 204.

(3) البياتي، الديوان، 1: 190. ومن الرؤية ذاتها وجد سامي مهدي في معظم قصائد فاضل العزاوي ما عده عيباً ملازماً لها، وهو التشبث بالصورة لأجل الصورة. رغم أنها فائضة عن الحاجة، العدد الماضي من الكلمة والحركة الشعرية الجديدة، مجلة الكلمة، ص 105.

(4) شلش، حول كتاب: السياب رائد الشعر الحر، ص 188.

(5) ينظر: المصدر نفسه.

وتتسببه نازك على أن الصور والعواطف ينبغي ألا تزيد عما يحتاج إليه الهيكل (1) وتسبرر ذلك بأن "تكديس الصور المطلقة أو السائبة دون أي اهتمام يربط أجزاء الصورة وضبطها بالنسبة لموقعها وحركتها الذاتية يجعلها في وضع قلق وغير مستتب من ناحية الإحياء" (2).

وتطيل نازك تأمل آفاق الصورة الشعرية فتري أن خلو القصيدة منها، يعريها ويفقدها كثيراً من جمالها وأصالتها (3) لأن الصورة تمنح القصيدة شحنة من الصور المفعمة بالحياة والحركة: "وهذه الشحنة من الصور والمشاعر التي يتلمسها الهيكل الساكن إنما هي في حقيقة الأمر صورة من صور الحركة يحاول بها الشاعر - وهو غير واع - أن يدخل عنصر الحركة إلى هيكله لينقذه من الجمود" (4).

وتميز بين نمطين من الصور في الشعر: نمط ثابت كالذي يقوم عليه الرسم، وآخر طافح بالحركة والحياة وهو ما تتأكد من خلاله قدرة الشاعر وتمكنه من تجربته (5) وتساوق الصورة البنائية التي تستند إلى المضمون مع ما تجترحه نازك للصورة من نمط يقوم على الصياغة الموسيقية (6).

ويبدو أن نازك لا ترى الصورة خاتمة المطاف في التعبير الفني لدى الشاعر، ولأجل ذلك فهي تميز بين نمطين من الشعراء: النمط الأول هو الشاعر الذي يخلق جواً خاصاً، وهو لا ينشغل كلياً بالصورة بقدر سعيه إلى رسم عالم متكامل الأبعاد لقصيدته. وتمثل لهذا النمط بالشاعر (علي محمود طه). أما النمط الآخر فتراه في شعراء مثل نزار قباني ومحمود حسن إسماعيل وبدر شاكر السياب الذين تعدّهم شعراء صور قلما يصلون "إلى خلق الجو الخصب الذي يضيف بصمته على المعاني في القصيدة" (7). ويبحث حسين مردان عن حالة الترابط بين صور القصيدة كلها، على نحو تتجانس فيه، لأن الصورة المنفردة مهما كانت قدرتها على التجسيد تبقى "محدودة التأثير إذا لم

(1) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 204.

(2) المصدر نفسه.

(3) الملائكة، الصومعة والشرفة الحمراء، ص 160.

(4) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 213. تكرر ذكر مسألة اللاوعي كما هي الحال في

اللغة (تنظر: ص 220 من هذا البحث).

(5) تنظر: الملائكة، الصومعة، ص 161.

(6) تنظر: الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 201.

(7) الملائكة، الصومعة، ص 160.

تلتحم بما قبلها أو بما يتبعها من صور أخرى" (1).

ويدعو بلند الحيدري إلى الصورة العميقة الفاعلة والمتحركة مع آفاق فعل القصيدة (2) ويتحدث السياب عن الخيال مرادفاً للصورة، وهو ما يحيلنا إلى رأي الرصافي قبله. ويعد الموروث مصدراً مهماً في إغناء الخيال. ويرد على من زعموا باكتفاء وجود الخيال في الشعر الغزلي دون سواه، لاسيما الشعر الحماسي، فيرى "أن كلا النوعين من الشعر يحتاج إلى الخيال. ولهذا وجب علينا دراسة الشعر القديم لأن فيه السبك الممتاز والبلاغة الرصينة واللغة السليمة" (3). ولا يفصح السياب في حديثه عن صلة السبك والبلاغة واللغة بالخيال. ولعله كان يرى فيها ما يتمنى الشاعرية ويفتح لها مجالات متسعة من الخلق الموحى الذي يستثمر فيه الخيال وتتعمق الصورة.

* الموسيقى:

عد أرسطو الإحساس بالنغم من دوافع الشعر الأساس إلى جانب المحاكاة. وكان رائده في ذلك ما يتفرد به الشعر من خصوصية البناء المتسق الموسيقي فيه عن سواه من الفنون اللفظية الأخرى (4). وأضاف كولردج إليه تفرد الشاعر بين الناس في روحه الموسيقية التي تلهمه الشعر، "أن يستطيع الرجل الذي تخلو روحه من الموسيقى أن يصبح شاعراً أصيلاً أبداً" (5). ومسوغ هذا الرأي عنده القول بتوقف الموهبة الشعرية في جوهرها عند عنصر الموسيقى أكثر من أي عنصر آخر:

"الصورة شأنها شأن الأحداث المثيرة والأفكار الصادقة والمشاعر الشخصية... كل هذه الأشياء بالإضافة إلى فن جمعها أو صياغتها في صورة قصيدة، قد يستطيع أي فرد موهوب وعلى قدرة من الاطلاع أن يكتسبها بالجهد المتصل، كما يكتسب المرء حرفة من الحرف... أما الإحساس بالمتعة الموسيقية، بالإضافة إلى القدرة على توليد هذا الإحساس لدى الغير فإنما هو هبة الخيال وحده. ومن الممكن تنمية هذا الإحساس وتنقيفه، ولكن يستحيل

(1) مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، ص 204.

(2) العكش، حديث بلند الحيدري، ص 171.

(3) الغرقي، كتاب السياب النثري، ص 78.

(4) ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، القاهرة 1972، ص 119.

(5) مصطفى بديوي، ص 167.

تعلمه" (1).

وليست موسيقى الشعر إطاراً خارجياً تتحرك فيه مضامين الشعر بل جزء مهم من بنيته يكتنف المضمون ومنطلقات التعبير عنه ويسير معها باتجاه تكامل الرؤية وانسجام مكوناتها التعبيرية والفنية جميعاً، لأن "موسيقى الشعر ليست شيئاً مستقلاً عن معناه" (2). ويمكن التثبت من ذلك بمحاولة إخراج أية قصيدة من ثوبها الموسيقي ونثر معانيها وسنلاحظ تشتت المعنى ومحدوديته، وهو ما يؤكد عمق صلة المعنى بإطاره الفني الذي تفصح عنه موسيقى الشعر وتلازمهما معاً.

إن صلة الشعر بموسيقاه لا تعكس رغبة مجانية يندفع الشاعر منها لتأليف كلامه وصبه في قوالب فنية لا تتبنى بعداً إنسانياً تقوم عليه. فالشعر تعبير عن دواخل إنسانية مستثارة أو منفعة، والشاعر في سعيه إلى تنسيق بنائه الشعري، موسيقياً إنما يتمثل في واحدة من أوجه وجوده محاولة إنسانية للوقوف بوجه واقع الإنسان الذي لا يمنح روحه إلا ما يلقها. واقع دائم التبدل والتناقض، بما لا يمنح الإنسان فرصة مناسبة لتأمله "فحياتنا تتبدل كل لحظة، والعمر يهرب، فلا نقوى على إيقافه، فننوسل بلحظات الإيقاع واستمرار العودة التي توهمنا بالدوام والثبات، وتنسينا إلى حين سرعة الزوال" (3).

وإذ ظلت وشائج الشعر بموسيقاه غير منبثة على مر العصور فقد ظل يعرف غالباً من هذه الوجهة بوصفه تعبيراً فنياً، فما الشعر إلا "الفكر الموسيقي" (4) وهو "تنظيم لنسق أصوات اللغة" (5).

وربما انضحت قيمة البناء الموسيقي في تحديد معظم النقاد العرب القدامى لمفهوم الشعر، مع أنهم لم يسيروا إلى لفظة الموسيقى صراحة، مستعاضين عنها بألفاظ تدل عليها كالوزن والقافية أو البناء أو النظم. ولعلنا نتوقف عند مفهوم قدامة بن جعفر للشعر كونه قولاً موزوناً مقفى دالاً على معنى (6). الذي أضاف إليه ابن سينا عنصر الخيال، فقال إنه "كلام مخيل مؤلف من أقوال

(1) المصدر نفسه.

(2) خوري، عن البيوت، ص 24، وينظر مصدره.

(3) غريب، عن بولبير، ص 110، وينظر مصدرها.

(4) الربيعي، القول لكارليل، ص 9.

(5) وليك، نظرية الأدب، ص 205.

(6) قدامة بن جعفر، ص 15.

ذوات إيقاعات متفقة متساوية متكررة على وزنها متشابهة حروف الخوائيم" (1). وكان ابن طباطبا العلوي يرى أن الشعر "كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم" (2).

وتقسم موسيقى الشعر على أركانه ثلاثة هي: الوزن والقافية، والإيقاع. وينظر إلى الوزن بوصفه "أعظم أركان الشعر وأولاها به خصوصية" (3). وكان كولردج يرى أن الوزن بمفرده "ليس إلا مثيراً للانتباه" (4) ولكنه يعده "الشكل المميز للشعر" (5). وإذا كان الإنسان قادراً على تأليف الكلام وتنسيقه، فإن الوزن هو الذي يجعل ذلك الكلام شعراً، لأن الشعر "تأليف موزون" (6)، وليس الوزن وجوداً مدركاً من خارج الشعر بل تداخل أساس في كيانه، ولذلك وصف بأنه "ما يتقوم به الشعر، ويعدّه من جملة جوهره" (7)، وبالوزن تتدفق العاطفة الشعرية وتبرز آفاق القصيدة متكافئة في نظامها ومتحركة باتجاه الخلق الفني المعبر، لأن الوزن "أحد عناصر التخيل الشعري" (8) التي تنمي مسار القصيدة وتمنحها طاقة التجسيد.

وتلحق القافية بالوزن، لأنه -على رأي ابن رشيق- "مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة" (9) وهي "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر" (10). وقد عرفت القافية على أنها "أصوات تتكرر في أواخر الأَشْطَر أو الأبيات من القصيدة وتكرارها يكون جزءاً مهماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترديدها" (11).

ومع أن القافية لفظة من جملة ألفاظ تشكّل البيت الشعري إلا أن الانتماء عندها جعلها محل عناية خاصة وتأمل، لما يمكن لها أن تضيفه على القصيدة

(1) ابن سينا، جوامع مع علم الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، القاهرة 1956، ص 122.

(2) ابن طباطبا، ص 3-4.

(3) ابن رشيق، 1: 134.

(4) مصطفى بدوي، ص 177.

(5) المصدر نفسه، 178.

(6) الربيعي، الرأي لجونس، ص 8.

(7) عصفور، مفهوم الشعر، القاهرة 1982، ص 367.

(8) المصدر نفسه، 376.

(9) ابن رشيق، 1: 134.

(10) المصدر نفسه، 1: 135.

(11) أنيس، ص 273.

من وقع موسيقي ينسجم به المعنى، وتترسخ إيقاعاته. ومن أجل هذه الخصوصية، كان لها في شعرنا العربي تقديرًا خاصًا، فأفردت لها المؤلفات التي تدرس موسيقى الشعر باباً خاصاً تدرس فيه مستقلة عن الوزن.

وليسَت القافية حكراً على الشعر العربي وحده فقد عرفها شعر الأمم الأخرى وأشار بعض الباحثين إلى أنها انتقلت إلى الشعر الأوروبي عن طريق التأثير بالشعر العربي. فهي لم تكن موجودة في الشعر الإنكليزي حتى القرون الوسطى لتدخل فيه من خلال التأثير بالشعر الفرنسي والإيطالي، اللذين استفاد بعض شعرائهما من الشعر العربي عن طريق الأندلس(1). ولم ينقطع الشعراء الأوروبيون المعاصرون عن الاهتمام بالقافية، فقد "عادت القافية هذه الأيام تحتل مكاناً مهماً بعد أن تجددت وانتعشت، بفضل التناهما مع إيقاع الكلام البسيط"(2).

ولا تكامل حدود موسيقى الشعر بالوزن والقافية وحدهما بل من خلال نسيج التلاؤم بين الألفاظ وما تحمله من معنى والوزن الذي تقوم عليه وتآلفهما وانسجام الألفاظ وتناسق أصواتها، وذلك ما يشتمل عليه مفهوم (الإيقاع) الذي يقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم(3). وهو في الشعر وفي النثر أيضاً.

فالإيقاع صورة أشمل من الوزن، وما الوزن إلا "صورة خاصة للإيقاع"(4) وبقدر ما يقوم عليه الوزن من تصور تستمد قوانينه من خارج المضمون وما يتحرك في آفاقه من أفكار وأحاسيس، يقوم الإيقاع على تأمل للقوى الخفية التي تربط الكلمة بسواها. وهو ما أدركته نظرية النظم عند الجرجاني فوضعه في فصاحة اللفظ وتناسب العبارة(5).

والإيقاع ظاهرة صوتية وموسيقية في الوقت ذاته، لأنها تقوم على التكرار

(1) ينظر: ج.س. فريزر، بموسوعة المصطلح النقدي- الوزن والقافية والشعر الحر- ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، بغداد 1980، ص 117. وتنظر أيضاً، درو، ص 44.

(2) درو، ص 48.

(3) عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، الزرقاء 1985، ص 50.

(4) ريشارنر، ص 88.

(5) ينظر: الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 48 وما بعدها.

المنتظم ويؤدي الزمن فيها دوراً مهماً⁽¹⁾، فهو ملاحقة للبنية الداخلية التي تتسجم مكوناتها وتتناغم صياغتها في سياق من التعبير الذي يتمسك بفواصل زمنية، وهو لا يتوقف عند مستوى التنظيم الصوتي بل يتواصل انسجامه مع المعنى. لأن "الإحساس بالإيقاع يتغلغل بعيداً وراء مستويات الفكر"⁽²⁾.

ومع أن الإيقاع سمة فنية في الكيان اللفظي المؤثر قد نجد بعض صورها في صياغات النثر كما هو الحال في الشعر، فالشعر يأخذ سمة فاعلة في تواصل انثيالات الشعور وموسيقيته، عبر تداخله مع عنصر الوزن واتفاقهما في التدفق الموسيقي. ولذلك يصح القول أن الإيقاع والوزن يتلاحقان ليكتمل أحدهما بالآخر. فحين يصدر الإيقاع من بنية لفظية تتأمل المضمون وتستوعب مجالات التعبير فيه يفرض الوزن على الموضوع فيكون الإيقاع من داخل الموضوع، في حين يكون الوزن من خارجه⁽³⁾.

(1)

لم يتوقف شعراء الشطرين عند عنصر من عناصر الشعر الفنية مثلما وقفوا عند موسيقى الشعر، مد يمين النظر فيها، ومؤكدين شاعريتهم من خلالها، ومناقشين محاولة إحداث تغيير أو تجاوز لأي من جوانبها. وكان رائدهم في هذا التوجه قناعتهم في أن الشعر تجربة موسيقية قبل أي شيء آخر. عبر عن ذلك قول الزهاوي:

إذا الشعر لم يهزرك عند سماعه فليس خليقاً أن يقال له شعر⁽⁴⁾

والرصافي:

وما الشعر إلا كل ما رنج الفتى كما رنحت أعطاف شاربها الخمر⁽⁵⁾

ومن هذا التصور عرف الزهاوي الشعر بأنه "الكلام الكبير الموسيقي"⁽⁶⁾

(1) شكري عباد، موسيقى الشعر العربي، القاهرة 1968، ص 108.

(2) مائيسن، ص 174.

(3) ينظر: عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 374.

(4) الزهاوي، الديوان، 1: 3.

(5) الرصافي، الديوان، 1: 508.

(6) محمد صبري، مقدمة الزهاوي، 2: 6. احتوى هذا التعريف على عناصر الشعر التي

وربت في كلام قدامة بن جعفر، وإن جاء ذلك بالفاظ أقل عدداً (فالكبير) كناية عن

المعنى الذي ينبغي للشعر أن ينماز به. والموسيقى إشارة جامعة للوزن والقافية ولعل

وهو تعريف فيه شيء من الجودة وكان الوزن محط عنايتهم الأولى في الحديث عن موسيقى الشعر، مسئلتهم في ذلك أفكار النقد العربي القديم في هذا الجانب، ومستجيبين لمستوى من الوعي والثقافة المعاصرين، من خلال الاطلاع على تجارب جديدة، تناقش الوزن وتتملاه طويلاً: "فالوزن للشعر قبل كل شيء" (1) طبقاً لرأي الزهاوي. وهو ضرورة لازمة فيه "فهو الذي يحرك ساكن الوجدان فينا عند سماع هذه الألحان... وإن الكلام الفعال لابد أن يفتن بالوزن، فلا يكون الشعر شعراً إلا إذا امتزج هذان" (2).

أما الرصافي فيرى الوزن لازمة للشعر منذ أن وجد ولدى كل الأمم، فلم "تعهد أمة من الأمم الغابرة ولا الحاضرة تغنت بشعر لا وزن فيه" (3).

لعل سعة ما كتبه كل من الزهاوي والرصافي عن الوزن يعطي صورة واضحة عن طبيعة فهم شعراء الشطرين له، في الوقت الذي تشير إلى مدى انشغال الشاعرين به واستفاضتهما في مناقشته. ولأجل ذلك نتوقف عند آرائهما عادين ما كتباه مثلاً مناسباً لموقف شعراء الشطرين منه.

وإذا كان أرسطو يرى "أن الشروط الأساسية للشعر قد تكون في الكلام المنثور وبالعكس فإن مجرد النظم ليس كافياً لأن يجعل الكلام شعراً" (4) فإن الزهاوي والرصافي آمنا بجانب من ذلك. فكان الزهاوي يؤيد وجود خصوصية تعبيرية للنثر ولكنه يراه في منزلة دون الشعر (5). وكان الرصافي يقول: "ليس كل منظوم شعر ولا كل شعر بمنظوم" (6). غير أنهما يخالفان أرسطو بتأكيدهما أن الوزن خاصية يتقدم الشعر فيها على النثر. وهو الذي قاله ابن رشيق قبلهما، في قوله "كل منظوم أحسن من كل منثور من جنسه" (7). ويرى الزهاوي أن الشعر أكثر تأكيداً في النفوس من النثر "لما فيه من النغمة، ولقابليته للحن

تعريف الزهاوي هذا يقترب مما قاله ابن طباطبا العلوي من أن الشعر "كلام منظوم" عيار الشعر، ص 4.

(1) الهلالي، ص 80.

(2) الواعظ، ص 353.

(3) الرصافي، الحرية، حديث الرصافي، ص 5.

(4) كرومبي، ص 91.

(5) الهلالي، ص 88.

(6) الرصافي، دروس في تاريخ آداب اللغة العربية، ص 58.

(7) ابن رشيق، 1: 19.

الموسيقى" (1). وذلك ما يجعله "أعلق بالأذهان لسهولة حفظه وأبقى في تنازع البقاء لحرص الناس على إنشاده والاستشهاد به، وحفظ الوزن له من الضياع" (2).

ولعل قوله الأخير في حفظ الوزن للشعر يعيدنا إلى ما ذكره الجاحظ عن أهمية الشعر ومنزلته عند العرب وتفضيلهم له على النثر "لأن الحفظ إليه أسرع والأذان إلى سماعه أنشط، وهو أحق بالتقييد وبقلة التقلت. وما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشرة ولا ضاع من الموزون عشرة" (3).

ومن خلال انشغالهما بالجانب الموسيقي اهتماما بالبحث عن مصدر الشعر فبحث الزهاوي في صلة الشعر بالغناء (4). ورأى أن الغناء "تولد من امتدادات تلك الأصوات وانقطاعاتها المتخللة إياها، وارتفاعاتها وانخفاضاتها، بعد أن أخذت أشكالاً معينة، بسبب التكرار وإقبال الجمهور عليها، إلى أن صارت كلما قلدها أحد تعيد في السامعين والسامعات تلك الإحساسات" (5) أما الشعر "فمتولد من تلك الأصوات والانقطاعات التي تتخللها بإعادتها أو زيادة مقطع عليها، أو حذفه، أو تبديل مقطع بآخر تدل على إحساسات جديدة" (6). ويصل الزهاوي من خلال جوانب التماثل بينهما إلى القول أن الشعر والغناء "شقيقان قد تولدا من إحساس واحد" (7).

ويقترح مساراً يتصور أن الشعر سار فيه "فالشعر في أصله كلمة تتطرق بها المفجوعة مكررة إياها... كما إذا قالت: (ويلي ويلي) و(أوه أوه) بفترات قصيرة، أو قالت (قد ماتوا قد ماتوا) أو (ياويلنا يا ويلنا)... إلى غير ذلك من الكلمات التي يكررها المفجوع. ثم تقدموا فيه، فأخذوا يؤلفونه من تفاعيل ثلاث أو أربع. ثم جعلوا يغيرون بعض تلك الكلمات مع المحافظة على الوزن. ثم

(1) بطي، حديث الزهاوي، ص 23.

(2) المصدر نفسه.

(3) الجاحظ، البيان والتبيين، 1: 287.

(4) يقول طه باقر: "أن الشعر كان على ما يرجح أول ما زاوله الإنسان من الفنون الأدبية، وأن منشأه من الإنشاد والغناء الشعبي. فالغناء، على ما يذهب إليه معظم الباحثين، أصل الشعر في جميع الآداب العالمية. مقدمة في أدب العراق القديم، بغداد 1976، ص 54.

(5) الزهاوي، تولد الشعر والغناء، مجلة الفنون، ص 1.

(6) المصدر نفسه.

(7) المصدر نفسه، ص 2.

جعلوا يؤلفون بين الكلمات من وزنين مختلفين. وقد كان الشعر في أوله شطراً واحداً، ثم جعلوه شطرين متطابقين، ثم جعلوه عدة أبيات موافقة لأول شطر من غير إعادة شيء من الكلمات إلا الروي الذي هو بمثابة عضو أثرى للكلمة التي كانوا يعيدونها⁽¹⁾.

إن ما يذكره الزهاوي هنا محاولة تأمل فردي أراد منها تقديم تصور لمراحل تطور الشعر حتى استقراره على ما هو عليه الآن، متخذاً الشعر العربي مثاله في تحديد خطوات التطور.

ومع مشاركتنا للزهاوي قناعته في كون الشعر "مثل الأحياء قد مشى على سنن الارتقاء من البسيط إلى المركب"⁽²⁾ لا نجد من الوقائع والتصورات ما يسند المسار الذي حدده لتطور الشعر. أو ما يجعلنا لا نفترض تصوراً لمسار آخر قد سلكه الشعر في تطوره. فلم يكون التفجع والحزن مصدراً أولاً للشعر؟ وما الذي يمنع أن يكون مصدره الترانيم الدينية وظقوسها أو حالات الفرح أو الحماسة لاسيما أن الزهاوي لم يهمل أهمية الانفعالات النفسية في البحث عن مسار تأصيل الشعر. فهو يرى "أن الأوزان نشأت من التهيج، فإن الإنسان إذا تهيج تهيجاً عصبياً اكتسب كلامه انتظاماً، وهذا الانتظام هو شيء من الوزن"⁽³⁾. وعبر هذا التصور ينكر أن يكون للوزن وجود خارج إطار هذه الانفعالات التي يجسدها الشعر: "وقد ظن الكثيرون أن للأوزان حقيقة في الخارج، فجعلوا يتساءلون عن كيفية العثور عليها. وهذا خطأ فإن الوزن هو هذا الذي يقوله الموتور أو المتحمس عند ثورة إحساساته ويكرره. فإذا كان شديد التأثير - وهو لا يكون مؤثراً إلا إذا تألف منه تفاعل متناسقة - شاع وغنى به غيره، فكان وزناً من الأوزان"⁽⁴⁾.

ويستفق الرصافي مع الزهاوي في القول بصلة الشعر بالغناء، ويضيف الرقص إليهما، فعنده "أن الغناء والرقص غريزتان من غرائز الإنسان، كما أن النطق غريزة فيه. وما الشعر إلا وليد هاتين الغريزتين، فإن النطق، وهو أسنى

(1) للزهاوي، تولد الغناء والشعر، مجلة للفنون، ص 2.

(2) المصدر نفسه.

(3) بطي، حديث الزهاوي، ص 24.

(4) الزهاوي، تولد الغناء والشعر، مجلة المقتطف، المجلد 65، الجزء 5، ديسمبر - 1924، ص 494.

مظهر من مظاهر الشعور، لما اقترن بالغناء تولد الشعر" (1).

ومن خلال تساوق غريزة النطق بالغناء يقوم الرصافي بترتيب بعض مما يراه خطوات في طريق ترتيب أصل الشعر، فيرى أن "مسافة ما بين الكلام والوزن قد قصرت بالسجع" (2) وإن المسافة "تزداد قصراً عندما يقترن السجع بالغناء" (3)، وقد تطور السجع ليولد نغماً صوتياً مكرراً هو القافية (4) وإذا انتظم إيقاع السجع في مرحلة لاحقة كان الرجز "أول مولود من أوزان الشعر" (5) لأنه "أسهلها على القريحة وأخفها على الطبع وأقربها إلى النثر. وما الفرق بينه وبين الكلام المسجوع سوى وزن قريب المأخذ سهل التناول" (6) فضلاً عن أن "احتمال وقوعه في الكلام أكثر وأقوى من احتمال وقوع غيره من الأوزان" (7).

ولعل فكرة الرصافي عن تطور الكلام إلى شعر تبدو على شيء من الموضوعية إذا ما قورنت بأفكار الزهاوي، لاسيما أن الرصافي تحدث عن مسار لتطور صوتي - موسيقي لا يرتبط بمشاعر معينة أو عاطفة خاصة.

وتتسم أفكار الشاعرين بالرغبة في عدم التوقف عند أوزان الشعر العربي المعروفة، مع اعترافهما بقيمة هذه الأوزان وأهميتها (8) ولكنهما يعدان الثبات على ما توصل إليه القدماء من الأوزان مما ينافي حركة الحياة ويعارض منطق الأشياء في التبدل وعدم التوقف عند حالة واحدة.

يبرفض الزهاوي: "أن نبقى نحن العرب جامدين على الطراز الأول الذي استحسنه أجدادنا في الشعر، فأنا أكثر الناس ميلاً إلى التجدد والتقدم بالشعر تقدماً يناسب ارتقاءنا في العلوم والحضارة" (9). ويؤكد الرصافي ذلك بقوله أن القدماء "لم يقصدوا حصر أوزان الشعر العربي في البحور الستة عشر، وإنما هم نظروا فيما بلغهم من أوزان الشعر... ويجوز أن يأتي آخر فيجد أو يوجد

(1) الرصافي، الحرية، حديث الرصافي، ص 14.

(2) الرصافي، الأدب العربي، ص 101.

(3) المصدر نفسه.

(4) المصدر نفسه. ص 100.

(5) المصدر نفسه. ص 104.

(6) المصدر نفسه. ص 103.

(7) المصدر نفسه.

(8) بطي، حديث الزهاوي، ص 29.

(9) الرصافي، الأدب الرفيع، ص 26.

لنا وزناً آخر غير هذه الأوزان. فلا مانع للشعراء اليوم أن يأتونا بأوزان جديدة خارجة عن هذه... وأما حصر أوزان الشعر في هذه البحور الستة عشر كما يقول الجامدون على القديم فليس بصحيح ولا معقول⁽¹⁾. ويبرز الرصافي ذلك من خلال التذكير بصلة الشعر بالغناء، إذ "إن الشعر لم تكن الحاجة فيه إلى الوزن إلا من أجل اقترانه بالغناء وإذا كانت ألحان الغناء وأنغامه غير محدودة لزم أن تكون أوزان الشعر غير محدودة أيضاً"⁽²⁾. أما الزهاوي فيجد لتوقفنا عند أوزان الخليل مبررات تتصل بواقع حال الشخصية العربية في العصر الحديث، فعنده أن جمودنا على القديم من الأوزان هو كجمودنا على كثير من العادات الموروثة سبب كبير لتأخرنا في الشعر عن الغربيين الذين سبقونا فيه أسواطاً⁽³⁾.

ولعل اهتمام الزهاوي هنا منصب على فكرة التجاوز لما هو سائد من أوزان الشعر العربي وبحثه عما يجد فيه سمات العصرية التي شغلته طويلاً، لأنه عندما يضع أوزان الشعر العربي مقابل أوزان الشعر الغربي مثلاً يجد أوزاننا أرقى من سواها⁽⁴⁾.

وليست الدعوة إلى الكتابة بأوزانه خارج ما استقرأه الخليل بالجديدة، فقبل الرصافي والزهاوي قال السكاكي: "فلا يظن أحد الفضول عندهم في الباب من ضم زيادة على ما حصروه ليست في كلام العرب"⁽⁵⁾.

وأباح الزمخشري النظم على ما ليس معروفاً من الأوزان⁽⁶⁾. ولم يتوقف الأمر عند حدود الكلام وحده، إذ قام بعض الشعراء بمحاولات الخروج على

(1) المصدر نفسه.

(2) المصدر نفسه.

(3) صبري، ص 8.

(4) من خلال نظره في بناء كلا الشعريين، فالشعر الغربي طبقاً لرأيه - يتألف من مقاطع في حين يتألف الشعر العربي من تفاعيل مختلفة "إن أكثر البحور مركب من تفاعيل مختلفة بخلاف ما تألف من مقاطع متشابهة، والتركيب دليل الرقي"، مجلة السياسة، بغداد، 3 سبتمبر 1927.

(5) السكاكي، مفتاح العلوم، القاهرة 1937-ص 245.

(6) يقول: "إن من تعاطى للتصنيف من أهل هذا المذهب فليس غرضه الذي يؤمه أن يحصر الأوزان، إذ بنى الشعر على غيرها لم يكن شعراً عربياً (القسطاس المستقيم في علم العروض، تحقيق بهيجة الحسني، بغداد 1969، ص 57).

العروض العربي ونظموا أشعارهم بما لم يألوه الشعراء قبلهم(1).

ولعل أفكار الشعراء في الدعوة إلى التجديد الموسيقي تأخذ جانباً من المنطقية حين نجاهما قد تمثلتا قناعتها بصلة الشعر بالغناء، وهو ما أفاد منه الزهاوي في تحديد مسار التجديد الموسيقي في الشعر، فإذا كانت دعوة الرصافي إلى التجديد في هذا الجانب لم تفصح عن نفسها بتصوير بين لما يمكن استثماره في إيجاد الأوزان الشعرية المتطورة أو الجديدة كانت دعوة الزهاوي أكثر توفيقاً مع خلال المصادر التي رآها مناسبة لذلك فهو يدعو إلى الاستفادة من أساليب التلحين والغناء العصرية: "وأي تثريب على الشاعر إذا نظم بلغة فصيحة على أوزان ثلاث الأغاني العصرية التي ينظمها اليوم أصحاب الأناشيد في مصر وسورية"(2). ويتضح جانب من السياق المنطقي الذي يستخدمه الزهاوي لتأكيد رأيه في مناقشة آفاق العلاقة بين الشعر والغناء التي يميل إلى القول بتبديلها في كل عصر. فيرى أن الأغاني العصرية تختلف عما كان يغنى في العصور السابقة من الشعر الذي قام على أوزان الخليل. وإذا استجذبت في هذا العصر ألحان جديدة "فالاحجى أن يكون اليوم بين الأوزان التي انتقلت إلينا من الأقدمين أوزان لنا تطابق ما في عصرنا من الألحان الجديدة"(3) ويرى فيما يكتب من شعر عامي مصدراً آخر يمكن استثمار بعض صياغاته الموسيقية في إنضاج أوزان شعر جديدة(4). وتتضح خطورة الفكرة التي يناهز الزهاوي بها حين نلاحظ أنه يستعين بتصوير خاص للغة الشعر التي يراها مناسبة لاستنتاج الموسيقى الشعرية الجديدة، فهو يدعو إلى جعل لغة التكلم لغة للشعر "فإذا قدرت أن تجعل لغة التكلم لغة الشعر تولد الأوزان الجديدة من نفسها"(5). وتبدو غرابة فكرة الزهاوي هذه في كونها غير ممكنة التحقق في هذا العصر الذي عرف ازدواجاً لغوياً بين ما نتكلم به وما نكتب. ولعلها تحمل في طياتها اعترافها بأن التجديد في الأوزان سيبقى في الوقت الحاضر تصوراً نظرياً غير

(1) ينظر: عبد الله الطيب المجنوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، القاهرة 1955، 1: 74.

(2) الهلالي، ص 79.

(3) الهلالي، ص 8.

(4) يشير الزهاوي من ذلك إلى غناء (المعدان) وشعرهم. ويعني بهم سكرة الأهوار من أهل العراق. وكذلك ما ينظمه الشاعر الشعبي العراقي (الملاعب الكرخي). (ينظر: الهلالي، ص 80). وينكرنا اهتمام الزهاوي بالكرخي في موسيقى شعره باهتمام الرصافي بلغة شعره وحده لياه في قصائده.

(5) المصدر نفسه.

متحقق، وتظل أوزان الخليل وحدها مسار التجربة الشعرية العربية، حتى يتحقق ما تمناه الزهاوي من توحيد لغة الكلام بلغة الشعر والكتابة.

لم يشر شعراء الشطرين إلى مفهوم خاص للقافية. ويبدو أنهم قصدوا بهم غالباً الكلمة الأخيرة من البيت الشعري متجاوزين حالة الخلاف بين الفراهيدي الذي حددها بالأصوات التي تتألف من الحرف المتحرك قبل آخر ساكن حتى آخر حرف من البيت، والأخفش الذي عدها آخر كلمة في البيت إطلاقاً⁽¹⁾.

واختلف هؤلاء الشعراء-لاسيما الزهاوي والرصافي- في النظر إلى أهمية القافية في الشعر، فكان الزهاوي يرى أن "لا تعلق لها بالموسيقى التي تقوم بالوزن وحده"⁽²⁾. وهذا يتفق ورأي قدامة بن جعفر⁽³⁾. في حين يجد الرصافي أن "الشعر بلا قافية مخالف للغاية المطلوبة التي لأجلها وجد الشعر وهي الغناء"⁽⁴⁾.

ويحاول الزهاوي وضع تصور نظري للكيفية التي ظهرت فيها القافية ومراحل تطورها حتى وصلت إلى ما هي عليه في الشعر. فيرى "أن شعراء العرب في القديم الأقدم من الجاهلية كانوا في مناحاتهم وأعيادهم كلما ندبوا أو تحمسوا يكررون الجملة في لحن واحد، كما يفعل الأعراب اليوم عند تحميسهم، وهو ما يسمونه (الهوسة). ثم تقدموا فصاروا يكررون آخر كلمة في الشطر، جاعلين ما يقولونه يدور عليه، ثم تقدموا، فاكتفوا بإعادتها في آخر كل بيت. وهكذا إلى أن جعلوا يكتفون بتكرار حرف واحد مكان الكلمة في آخر أبيات القصيدة، هو الروي"⁽⁵⁾.

ويصل من خلال هذا كله إلى القول أن القافية في صورتها الحالية "بقية من جناس كان يلتزمه قوم في القديم لم يصل تاريخ الأدب إليهم"⁽⁶⁾. وهي

⁽¹⁾ ينظر: ابن رشيق، 1:51 وقال الرصافي بأنها تعني في اللغة مؤخرة العنق، وهي عنده تابعة لبيت الشعر (الأدب الرفيع، ص87).

⁽²⁾ الهلالي، ص80.

⁽³⁾ ينظر: قدامة بن جعفر، ص23. وكان منطلقه في الحكم عليها من جهة المعنى "لأن القافية إنما هي لفظة مثل لفظ سائر البيت من الشعر... والوزن شيء واقع على جميع لفظ الشعر الدال على معنى".

⁽⁴⁾ الرصافي، الأدب الرفيع، ص89.

⁽⁵⁾ الهلالي، ص65.

⁽⁶⁾ بطي، حديث الزهاوي، ص58.

"عضو أثرى قد زال معظمه" (1).

ويبدو أن الزهاوي مغرم بتأصيل العناصر الموسيقية في الشعر، فلقد مر بنا ما ذكره عن الوزن. ولعل ما قلناه في صدده يمكن إيرادها هنا لمناقشة أفكار الزهاوي عن القافية.

ويرى الرصافي أن القافية أسبق في ظهورها من الوزن، من منطلق رأيه بأن مصدرية الشعر تبتدئ من الكلام المسجوع، حيث تبدو السجعة في الكلام صورة أولى للقافية في الشعر (2).

اختلف الزهاوي والرصافي في موقفهما من القافية. فكان الزهاوي يرى أنها "قيود ثقيلة في أرجل الشعر العربي الذي يرسف منها، ولا يكاد يمشي حراً كما يجب أن يمشي. وكم شاعر خسر المعنى لانصرافه إلى القافية" (3). ويعدها عائقاً في طريق التجديد:

والشعر يعوزه الجديدُ

كل الفنون تجددت

من قواميسه القيودُ

ما قام حتى أثقلته

اختلفت قوافيها القصيدة (4)

ما ضر سامعها لو

وتقوم قناعة الزهاوي في الدعوة إلى نبذ القافية على عدة مبررات. فهي عنده سبب تقصير الشعر العربي عن اللحاق بالشعر الغربي (5). ومنطلقه في ذلك أمران: أولهما أسبقية الشعر الغربي للشعر العربي في مراحل التطور والآخر تصوره أن الشعر الغربي لا قافية فيه. أما الأمر الأول فيقوم على نظرة الزهاوي إلى الشعر بوصفه جزءاً من الكيان المعرفي والحضاري للمجتمع والأمة. وبما أن الغرب قد قطع أشواطاً كبيرة في التقدم والرفق فإن شعره على وفق ذلك متطور بمقدار لا يمكن للشعر العربي الوصول إليه. وغاب عن باب الزهاوي أن الشعر في كثير من جوانبه لا يخضع لمسار التطور العلمي والثقافي بقدر ما يتطلب تواصل مع العمق الروحي والعاطفي وصدق المشاعر. أما ظنه بانعدام القافية في الشعر الغربي فهو ما يؤكد اطلاعه المحدود على

(1) الهلالي، ص 66.

(2) ينظر: الرصافي، دروس في تاريخ أدب اللغة العربية، ص 64.

(3) الهلالي، ص 65.

(4) للمصدر نفسه، ص 66.

(5) الهلالي، ص 65.

ذلك الشعر الذي لم يفتقر نظمته إلى القافية(1). وهو ما رد به الرصافي عليه بقوله: "لا صحة لما يقال أن الشعر الإفرنجي لا قوافي له. وإنما نعلم أن بعض الشعوب الإفرنجية تفتنوا في قوافي شعرهم فنوعوها، وباعدوا ما بينها، لا أنهم أخلوا شعرهم من القافية بالمرّة"(2) ولم يمنع ذلك الرصافي من التوقف عند طبيعة القافية في الشعر ليعد القافية في الشعر العربي "أصعب مما عند الغربيين... إذ الروي عندهم ساكن دائماً، وعندنا متحرك بحركة مختلفة"(3).

ويقوم المبرر الثاني لرفض الزهاوي للقافية على أنها سبب فقدان الشعر القصصي عند العرب (4). وهو أمر يثيره لديه وجود هذا النمط من الشعر في الآداب الغربية. ولاشك في أنه يقصد الشعر الملحمي الذي عرفته الأمم الأخرى كالليونان والرومان(5). لأن الشعر القصصي موجود في الأدب العربي ولم تقف القافية مانعاً لنظمه.

والقافية عند الزهاوي مسؤولة عن "قلة الابتكار وتفاهة المعاني والموضوعات عند العرب"(6)، ولأن الشاعر يخسر المعنى بسبب انصرافه إلى القافية حتى "لكأنهما الحجر الأساس لبناء أبياته. فهو لم يتحرر القافية للمعنى بل تحرى المعنى للقافية، فجاءت معانيه متناقضة"(7). ولعل في رأيه هذا تحاملاً غير مقبول على الشعر العربي الذي لم تقف القافية فيه حائلاً أمام الشاعر الكبير كي يبدع في شعره، وأن يبتكر من المعاني والموضوعات ما خلده الزمن.

ويضيف الزهاوي مبرراً آخر لنبذه القافية بجده في اللغة العصرية التي يراها قد حددت مجال التعبير لدى الشاعر العصري بعد أن تخلصت من الألفاظ المهجورة ولا يرد على أن شعراء الجاهلية كانوا يستطيعون أن يأتوا بالقافية

(1) ينظر: درو، ص 44.

(2) الرصافي، الأدب الرفيع، ص 89.

(3) الهلالي، ص 80.

(4) المصدر نفسه، ص 65.

(5) وهذا الرأي مما تكرته نازك الملائكة أيضاً، مشيرة إلى الشعر الملحمي: ينظر، الملائكة، الديوان، 1:17.

(6) الهلالي، ص 65. وهو ما يكرّره البصير فيرى أن القافية الموحدة "أخذة بخناق الشاعر العربي مضيقه عليه مجاري أنفاسه" الموشح في الأندلس وفي المشرق، بغداد 1948، ص 50.

(7) الهلالي، ص 65.

لكل معنى يريدونه فإن اللغة كانت يؤمّنذ أوسع منها اليوم، إذ لم يمت منها-كما في عصرنا- أربعة أخماس مفرداتها، بتعاقب العصور.. ولم يبق للشاعر إذا عز عليه إن لم يهمل القافية إلا أن يأتي بالكلمات المهجورة"(1).

ويجد في مقدار صلة الشعر بالمتلقين الذين تعودوا على القافية سبباً يضيفه إلى قوله بأنها ليست بلازمة كل اللزوم للشعر فهي "لا تطرب إلا الذين اعتادوا سماعها وإنها إذا أهملت- وسوف تهمل- بضع سنين لا يجد السامع فيها ذلك الطرب، كما أن الذين يطربون بالجناس مثلاً لا يطربون اليوم بعد إهماله كل هذه السنين"(2) فضلاً عن أن "السامع لبيت منفرد لا يرتاب في كونه شعراً، وإن لم يسمع قرينه"(3).

وينتهي الزهاوي إلى الدعوة لتخليص الشعر العصري من القافية، ولكنه ينظر إلى الأمر بشيء من العقلانية، فلا يدعو إلى إسقاطها منه دفعة واحدة. لأن الذوق السائد يستقبح تعطيل الشعر من القافية مرة واحدة" وقد ألفها أكثر من ألف وخمسمائة سنة"(4). ويجد الحل المناسب في تبديلها بعد كل عدد محدد من الأبيات: "إن خير طريق للخلاص من عبئها هو أن يحافظ الشاعر في قصيدته على البحر سواء أكان من بحور الشعر القديمة أم الجديدة وأن ينتقل بعد كل بضعة أبيات إلى روي جديد، فإن القصيدة لا تخلو من مطالب مختلفة مع مناسبة بعضها لبعض"(5).

ومن خلال استقرائه لمسار الشعر العربي يعلن الزهاوي قناعته بأن القافية ستزول، لأنها "عضو أثري قد زال معظمه وسوف يزول ما بقي منه من جسد الشعر بتوالي الأيام"(6)، لأنه يرى أن الشاعر سيكون أمام خيارين، فإما أن يضحي بالمعنى للقافية أو بالقافية للمعنى"(7) ويرجح الزهاوي الأول الثاني: "ليكون الشاعر حراً يسهل عليه أن ينظم ما يشاء من المعاني"(8). ولعل نبوءة الزهاوي في تخلص الشعر من القافية الموحدة قد تحققت بعد سنين من وفاته،

(1) المصدر نفسه، ص 83.

(2) الهلالي، ص 83.

(3) بطي، حديث الزهاوي، ص 58.

(4) المصدر نفسه، ص 57.

(5) المصدر نفسه.

(6) الهلالي، ص 66.

(7) المصدر نفسه، ص 80.

(8) المصدر نفسه.

وعلى أيدي أصحاب الشعر الحر

وإذا كان الزهاوي قد مثل الرأي الداعي لنبذ القافية فقد عبر الرصافي عن الرأي القائل بضرورة وجودها في الشعر، لأنه يرى أن "الشعر بلا قافية مخالف للغاية المطلوبة التي لأجلها وجد الشعر وهي الغناء"⁽¹⁾.

وتبدو آراء الرصافي بمثابة ردود تناقش أفكار الزهاوي وتعارضها. فهو يرد على الزهاوي قوله بخلو الشعر الغربي من القافية: "وأنا وإن كنت لم أطلع على الشعر الإفرنجي لعدم معرفتي لغة أجنبية فقد أطلعت على المتفرنجين من شعراء الأتراك الذين قلدوا شعراء الإفرنج تقليداً مطلقاً، ومشوا في أشعارهم على أنشأهم... فلم أرَ شعرهم خالياً من الوزن ولا من القافية"⁽²⁾. وغاية ما يراه عندهم "أنهم يسباعدون في القوافي ويتجوزون فيها، لا أنهم يهملونها بتاتاً"⁽³⁾. كما يعيب على الزهاوي ادعاءه بأن تكرار القافية يخلق الملل في نفس السامع، ويرد عليه بحكم ورود القافية في الشعر العربي: "إن بعض الناس عابوا على الشعر وقوافيه بأنها تكرار ممل، وذلك وهم منهم، فإن القافية لا تتكرر في الشعر بل تكرارها عيب عند العرب يسمى بالابطاء. وإنما يتكرر منها حرف واحد وهو الحرف المسمى بالروي، فالمعنى في كل قافية غير المعنى في سواها"⁽⁴⁾.

وبقدر صحة هذا الرأي فيما يتعلق بالقافية فإنه يحمل في الوقت نفسه جانباً من تحامل الرصافي على الزهاوي في مرحلة من مراحل علاقتهما التي كانت عرضة للسوء والقطيعة. ولاشك في أن الرصافي كان واثقاً من فهم الزهاوي لإحكام القافية وصورة حرف الروي الذي يتكرر وحده ليس الكلمة الأخيرة التي تأتي حروف القافية منها. ولم يقل الزهاوي بأن القافية تتكرر من حيث المعنى بل تكرارها الموسيقي وحده.

توزع بقية شعراء الشطرين بين ما قال به الزهاوي وما قال به الرصافي وإذا لم نعثر للشببي على رأي صريح فيما يتعلق بالقافية فإنه قال في إحدى قصائده ما يضعه في صف من يزرى بها:

(1) الرصافي، الألب الرفيع، ص 89.

(2) الرصافي، الحرية، ص 15.

(3) المصدر نفسه.

المصدر نفسه.

(4) المصدر نفسه.

أبدعت نظم الشعر غير مقيد بعداً لشعر بالقوافي يلجم⁽¹⁾

ويصدق هذا الرأي على الشرقي الذي يقول عن شعره: "أنحرف عن القصيدة المطولة ذات الوزن المديد إلى الشرقيات والموشحات لما في ذلك من حسن الإيقاع وبراعة الاختصار"⁽²⁾.

وكان الموقف المؤيد للزهاوي أكثر وضوحاً لدى البصير الذي نادى بأن لابد لنا من إعلان حرب على وحدة القافية"⁽³⁾.

أما الجواهري فقد واءم بين الوزن والقافية، ولم ير انفصلاً لأحدهما عن الآخر، لأنهما أهم خصائص "مدرسة الشعر الأصيل التي لم تعجز عن أداء السنم"⁽⁴⁾، بما لها في أوزانها وقوافيها من فلسفة خاصة عميقة "فهي كالأبواب والمصاريع على سعة ورحب لأن يدخل منها الشاعر وتدخل الفكرة، بما يوافق كل بحر منها. فقد تجد هناك شاعراً طالما عالج الفكرة بهذا البحر، فتكون حبيسة ذاتها لا تخرج للوجود، حتى يكتشف بحراً آخر بتفعيلة أخرى، فينطلق إلى ما لا نهاية"⁽⁵⁾.

ومثلما يرى الجواهري في القافية خصوصية فنية، يعد التخلص منها مما لا يقدم جديداً بقدر ما يفقد الشعر وضعيته التعبيرية الخاصة⁽⁶⁾.

انتهت دعوة الزهاوي إلى التخلص من القافية إلى أن يدعو إلى الشعر المرسل بوصفه صيغة تعبيرية شعرية تقدم تطوراً في هذا المسار، مثلما تعكس نقلة في رؤية الزهاوي للشعر استجاب فيها إلى ما وقع عليه بصره من أساليب تجديد في الشعر.

ومع أن الزهاوي لم ينظم من الشعر المرسل سوى قصيدتين نجد ما كتبه عنه جعله رائداً له في العراق، ومن رواده في الشعر العربي الحديث⁽⁷⁾ وإذ أيد دعوة الزهاوي إلى الشعر المرسل من أيده⁽⁸⁾ فإن الرصافي كان على رأس

(1) الشبيبي، الديوان، ص 160.

(2) الشرقي، الديوان، ص 24.

(3) البصير، بحث الشعر الجاهلي، ص 148.

(4) ماجد السامرائي، لقاء مع الجواهري، مجلة الأقلام، ص 157.

(5) ماجد السامرائي، حديث الجواهري، ص 157.

(6) المصدر نفسه.

(7) ينظر: س موريه، ص 196.

(8) ينظر مطلوب، النقد الأدبي الحديث في العراق، ص 225.

المناوئين لها، منطلقاً من حرصه على نظام القصيدة العربية الموحد القافية. ولا يبدو رد فعل الرصافي على دعوة الشعر المرسل قائماً على نظرة موضوعية وتحليل منطقي، بل نتيجة لخلافه مع الزهاوي، ومحاولة كل منهما النيل من مكانة الآخر. يقول الرصافي: "وجل ما يتجلى لي من هذا الشعر الذي يسميه صاحبه بالمرسل، إنما هو اقتران الرعونة بالشعور وخلط السخافة بالظرافة وإدغام التفاهة بالنباهة، وطلب السمعة من وراء البدعة"⁽¹⁾. ويلاحظ أن الأوصاف التي أطلقها الرصافي عامة ليست ذات مضامين نقدية أو هدف موضوعي، فما معني اقتران الرعونة بالشعور؟ وكيف يمكن دعم التفاهة بالنباهة وهل هذه أحكام نقدية أو هي تصورات عن شخصية صاحب دعوة الشعر الحر (الزهاوي) وليس عن شعره؟.

وكانت قضية الشعر المنثور من القضايا الأخرى التي لم يتفق عليها الزهاوي والرصافي. وإذا كان الزهاوي يمثل جانب التجديد في الدعوات السابقة وكان الرصافي يمثل المحافظة فإنهما في قضية الشعر المنثور يتبادلان المواقع، ليمسي الرصافي مجدداً والزهاوي محافظاً. فقد كانت آراء الرصافي تقوم على القول أن سمة الشاعرية موجودة في النثر مثلما هي في الشعر⁽²⁾، وهما وإن اختلفا في شيء فهو ليس اختلافاً يتمثل في احتواء أحدهما خصائص معينة تميزه من الآخر، فالشعر، "سمي شعراً لا لكونه ذا وزن وقافية بل لكونه في الغالب يتضمن المعاني الشعرية"⁽³⁾. ولكل من الشعر والنثر مساره التعبيري، فالشعر "واسطة لبيان إلى المعاني الشعرية، أي لبيان سانحات الحس والخيال، بخلاف المنثور فإن الغالب فيه أن يكون واسطة لبيان ما هو من ثمار العقل ونتائجه"⁽⁴⁾. ومن هذا المنطلق قال الرصافي بأن الشعر المنثور يؤثر بمعانيه التي تفعل في النفس ما يفعله الإنشاد المقترن بالنغم والإيقاع⁽⁵⁾، واقترح له تسمية (الشعر الصامت) "لخلوه من الوزن والقافية وافتقاده إلى الإنشاد تبعاً لذلك"⁽⁶⁾. وأبدى إعجابه بأمثلة الشعر المنثور الذي يكتبها (أمين الريحاني) و(جبران خليل جبران) مع رأيه الخاص فيما كتباه، فهما "وإن كانا مجيدين في

(1) الرصافي، الحرية، ص 15.

(2) الرصافي، الأدب العربي، ص 96.

(3) المصدر نفسه، ص 97.

(4) الرصافي، الأدب العربي، ص 96.

(5) الرصافي، الأدب الرفيع، ص 89.

(6) الرصافي، الحرية، حديث الرصافي، ص 16.

صناعتها إلا أنهما ليسا من المبتدعين فيها على ما أرى بل من المتتبعين لأهل الغرب والمقتبسين من آدابهم(1). "كما أن الرصافي أعجبه ما ينظمه بعض الشباب من الشعراء العراقيين(2) بل قام بكتابته أيضاً في تقرّظه لكتاب (الشيطان) لمراد ميخائيل(3).

وعلى الرغم من تبني الزهاوي لدعوة التخلص من القافية ونظم الشعر المرسل ظل يدعو إلى "أن يكون مشياً في الطريق الأمل الذي نحن سائرون عليه كما سار أجدادنا غير جانحين عنه إلى طريق جديد لم تألف المشي عليه أقدامنا. ومن هذه الرؤية رفض الزهاوي الشعر المنثور لأنه رآه "ليس من الشعر في شيء مهما كانت صورته ومهما سموه شعراً، وذلك لخلوه من الموسيقى"(4). وإذا كان الشعر المرسل عنده تطوراً في مسار الشعر العربي فقد عد الشعر المنثور "تطوراً في النثر لا في النظم، وليس من الشعر المصطلح عليه عند الأدباء في شيء بل هو رجوع إلى النثر المسجع الذي دالت دولته منذ أمد بعيد"(5). ولا جل ذلك فهو يرفض إطلاق وصف الشعر عليه(6).

(2)

كانت أوضح جوانب التجديد التي قدمتها تجربة الشعر الحر ما ظهر في المجال الموسيقي الذي قامت عليه هذه التجربة، فلقد "أدرك رواد الشعر الحر أن العصر الحديث الذي يعيشون فيه يستوجب التعبير عنه بأسلوب شعري جديد يلاحق إيقاعاته ويتمثل مظاهره، مقتنعين بأن الأساليب الموسيقية الموروثة ما عادت قادرة وحدها على أداء ذلك، ما لم يأتيها من يحاول إحداث روح جديدة

(1) الرصافي، الألب الرفيع، ص 58.

(2) ينظر: الرصافي، جريدة المصباح، 11 سبتمبر 1924.

(3) ينظر: الرصافي، الشيطان أمثاله وأشعاره، مجلة الحرية، 15 شباط 1924.

(4) الزهاوي، جريدة العالم العربي، 12 حزيران 1925.

(5) الزهاوي، المصدر نفسه. ويقوم منطلق الزهاوي النقدي على المقارنة بين الشعر المرسل

والشعر المنثور وعلاقتها بالشعر الموروث، فهو يجعل الوزن صلة الشعر المرسل

بالموروث. في حين يرى للقافية - أو السجعة مثلاً سماها - صلة الشعر المنثور

بالموروث. ولعل مفهومه للشعر المنثور كونه مقفى ينطلق مما كان ينشر في الصحف

من هذا الشعر الذي يحرص فيه شعراؤه على القافية كثيراً.

(6) ينظر: الهلالي، ص 88.

تستمد أصالتها من الموروث وتستوعب رؤية العصر وآفاقه⁽¹⁾، ومن هذا الوعي تؤكد الآراء الأولى التي أشار إليها أصحاب الشعر الحر صلة تجربتهم بالموروث الشعري وتبنيها بعض قيمه، "فليست هناك ثورة على القواعد الكلاسيكية ولا على القوافي والأوزان، ولم يتعد الأمر سوى تطوير وتشكيل أسلوب الأداء الشعري وبنية القصيدة، بحيث تتلاءم مع التعبير والمضمون"⁽²⁾. وكل ما فعله هؤلاء الشعراء - طبقاً لما رآه السياب - أنهم نظروا إلى عناصر الموروث الشعري "قطوروا العناصر التي اعتقدوا أنها أصبحت فاسدة"⁽³⁾ وهذا الأسلوب الشعري الجديد ليس خروجاً على طريقة الخليل وإنما هو تعديل لها يتطلبه تطور المعاني والأساليب⁽⁴⁾. وإذا كان الشاعر المعاصر قد أتيح له الاطلاع على اتجاهات الأدب المعاصر ومدارسه، فإن الشعر الحر "لا يتعدى كونه تجربة لتطوير شعرنا القديم على ضوء المفاهيم الأدبية العالمية التي اطلع عليها غالبية شعرائنا المحدثين عن كثب"⁽⁵⁾. فضلاً عن استجابة هذا الأسلوب الشعري لروح العصر ومتغيراته الفنية، إذ "أن الموسيقى في أي عصر من العصور تكون متسقة مع طبيعة الحياة في ذلك العصر. ولقد كانت موسيقى الشعر العربي مستمدة في أصلها من إيقاع حداة الإبل في مسالك الصحراء"⁽⁶⁾ أما موسيقى الشعر المعاصر فيجب "أن تكون متسقة منسجمة مع الذوق العربي المعاصر ومنبثقة من صميم حياتنا المعاصرة"⁽⁷⁾ وهذا ما حاول أصحاب الشعر الحر تأكيد، لأن الشعر الحر لم يكن في حقيقته "ضرباً مبتكراً ولا مبتدعاً، ولكنه تجديد مبني على الأصول العربية القديمة في العروض"⁽⁸⁾، إذ قام هذا الشعر على "تجزئة التفاعيل ولم يهمل البحور المعروفة"⁽⁹⁾.

لقد توقف بعض الشعراء عند جوانب من مسيرة التجديد في الشعر العربي ليواصلوا مسار تجديدهم بها. يؤكد السياب ذلك بقوله: "أعتقد أن الشيء الذي

(1) حداد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، ص 263.

(2) الولي، حديث البياتي، ص 34.

(3) المصدر نفسه، حديث السياب، ص 10.

(4) نازك، الديوان، 1:12. وتعيد ذكر ذلك في كتابها قضايا الشعر المعاصر، ص 49.

(5) الحيدري، خواطر في الشعر العراقي الحديث، ص 44.

(6) طاقة، في جنة عبقر، ص 11.

(7) المصدر نفسه.

(8) المصدر نفسه.

(9) مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، ص 97.

قمت به لم يكن إلا استغلالاً لإمكانات الوزن العربي" (1). ويتوقف عند تجربتين تجديديتين هما: البند، الذي يؤكد وجود شبه بينه والشعر الحر (2). والموشح الذي أشار إلى تأملهم له فيما أقاموا عليه شعرهم من بناء موسيقي، "فعلنا شيئاً شبيهاً إلى حد ما بما فعله الشعراء الأندلسيون حين كتبوا الموشحات. كانت الموشحات الخطوة الأولى إلى أمام وقمنا نحن بالخطوة الثانية، بعد أن مهد الطريق لنا إليها شعراء المهجر" (3). ويشاركه شاذل طاقة في هذا الرأي: "لقد كان الأندلسيون أبعد منا نظراً في هذا الأمر فلم يقصروا شعرهم على الاعاريض العربية القديمة، وأوجدوا الموشح، وهو على الأرجح محاولة للانسجام مع الحياة الأندلسية الجديدة" (4).

ولعل وراء ذلك هاجس الخشية مما تواجهه تجربتهم الجديدة من مجافاة متلقين تربت أذواقهم على قيم الموروث الشعري وصياغاته، فضلاً عن شدة الهجمة التي تلقته تجربتهم من شعراء الشطرين ومناصرهم، ولا سيما الطعن في البناء الموسيقي الذي أقيم عليه شعرهم.

ولعل نازك كانت قد تخلصت من هذا الهاجس، حين رفضت أن يكون للموشح أثر ترسمته في شعرها الحر، بسبب طبيعة البناء الذي يقوم عليه الموشح الذي عدته "يمهد للسطحية... لأنه يزيد نغم الشعر بروزاً. ويتطلب التكرار ورنين الألفاظ وسوى ذلك مما يحول دون أن ينصرف الشاعر لخلق جو عميق" (5). وقد نظرت إلى البند بذات النظرة، فهو عندها نوع أدبي محدود، ظهر في زمن معين، ولم يكتب له الاستمرار "فلا كتب العروض تشير إلى البند، ولا كتب الأدب المتداولة، ولا مدرسو الأدب يذكرونه في صفوفهم. ثم إن كبار الشعراء في عصور الأدب العربي الزاهرة لم يمارسوا نظمه" (6). لتنتهي

(1) الغرقي، كتاب السياب النثري، ص 104.

(2) يقول السياب: "هناك بالطبع وجه شبه بين الشعر الحر والبند. فالشعر الحر منبثق من صميم التراث العربي، أي أنه مشتق من أوزاننا العربية التقليدية وليس شيئاً طارئاً. لكن هناك بالطبع بعض الخلاف بين البند والشعر الحر من حيث الموسيقى بصورة خاصة، ومن حيث التراكيب" (جريدة صوت الجماهير، ص 3).

(3) الغرقي، كتاب السياب، النثري، ص 105.

(4) طاقة، في جنة عبقر، ص 11.

(5) الملائكة، الديوان، 1:80.

(6) الملائكة قضايا الشعر العربي المعاصر، ص 26.

عند القول بأنه "أشبه ما يكون بأسلوب عامي للمراسلات الإخوانية الطريفة" (1). وفات نازك أن البند ظهر في مرحلة متأخرة.

في القرنين الماضيين (2)، وليس في عصور الأدب العربي الزاهرة، حتى تنتظر من شعراء تلك العصور كتابته.

يؤكد بعض الشعراء أهمية الوزن الشعري ودوره في القصيدة فالوزن هو شرط السياب الأول لتسمية الشعر، لأنه ضد الشعر الذي لا يقوم عليه (3). وتري نازك الوزن "هزة كالسحر تسري في مقاطع العبارات وتكهربها بتيار خفي من الموسيقى الملهمة. وهو لا يعطي الشعر الإيقاع وحسب وإنما جعل كل نبرة فيه أعمق وأكثر إثارة وفتنة" (4). ويؤكد بلند الحيدري أهمية الوزن في خلق التأثير الموسيقي الذي يريده الشاعر لقصيدته في نفس المتلقي (5).

ويثار في ذهن السؤال الآتي: إذا كان للوزن هذه الأهمية في القصيدة فلم ثار هؤلاء الشعراء على نسقه القديم؟

تعدد إجابات الشعراء عن دوافعهم إلى هجر الهيكل الوزني الموروث وتبني أسلوبهم الجديد، فينطلق السياب من رغبته في إقامة بناء موسيقي تتداخل فيه الأوزان. ولذا نجده بقدر دعوته إلى المحافظة على الأوزان لا يميل إلى أن تبقى القصيدة ذات وزن واحد: "يجب أن نحفظ بالأوزان، ولكن ليس معنى ذلك القول بأننا يجب أن نتقيد بوزن واحد" (6).

ومع أن نازك ترى الأوزان الشعرية القديمة لا تحول دون التعبير عن العاطفة وصياغة الفكرة صياغة مطلوبة تجد في الالتزام بها "شيئاً من التضيق على الشاعر" (7).

(1) المصدر نفسه. والطريف في الأمر أن الشاعرة في مجموعتها (الصلاة والثورة) الصادرة في العام 1978 عادت لتدعو إلى استعمال البند في الشعر الحر. وبعد تنظير عروضي له قدمت نمونتين من شعر البند هما: (الملائكة والبستان) و(سبت التحرير). ينظر: عبد الرضا علي ص 120 وما بعدها.

(2) ينظر: مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى النغيلة، بغداد 1974، ص 181 وما بعدها.

(3) الغرقي، كتاب السياب النثري، ص 120.

(4) المرائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 194.

(5) الحيدري، خواطر في الشعر العراقي الحديث، ص 57.

(6) الغرقي، كتاب السياب النثري، ص 80.

(7) الملائكة، جريدة الشعب، 4 أيلول 1957.

ومبررها في ذلك متعلق بالمضمون أولاً، لأن "الموضوعات التي تصلح لها الأوزان القديمة تختلف عن الموضوعات التي تناسب الأوزان الحديثة" (1).

ويرى البياتي أن تجربة الشعر الحر في نظامها الموسيقي استطاعت أن تقضي على الثنائية التي تقوم عليها القصيدة العربية، بحيث جعلت موسيقى الشعر "جزءاً عضوياً مكملاً للتجربة الشعرية نفسها، وبعداً ثالثاً يحمل نفس ملامح إيقاعها النفسي وأساسها الفكري والوجداني" (2). وهذا يعني طبقاً لرؤيته أن الشعر الحر ليس ثورة على الموسيقى الشعرية الموروثة "بقدر ما هو ثورة في التعبير" (3).

ويناقش بلند الحيدري الأمر من زاوية البحث في علاقة التعبير بإطاره الموسيقي لأن موسيقى الشعر لدى الشاعر الحديث "تبدأ من نقطة مهمة هي إيمانه بأنها ليست فراغاً تدور فيه معان وأفكار دون أي اعتبار آخر... فالبحر الذي يختاره ولون قافيته يؤثران تأثيراً بليغاً في السامع" (4). ويقوم الحيدري بتأكيد رؤيته هذه من خلال النظر في البناء الموسيقي لقصيدتين: إحداهما من شعر الشطرين، وهي قصيدة إيليا أبي ماضي (أي هذا الشاكي) (5). أما الأخرى فهي قصيدة (الأرض والموت) لحسين مردان (6). فلو أخذنا القصيدة الأولى "وتلوناها على مسمع شخص لا يدرك معانيها لوجدنا أن ما تنقله إليه هو إحساس مظلم وكئيب جاء نتيجة هذا الإحساس يتعارض مع مضمون القصيدة التفاؤلية ولا يصاحبه، بل كل منهما يتجه اتجاهًا مضاداً" (7). أما حسين مردان

(1) المصدر نفسه.

(2) البياتي، الديوان، 1:17.

(3) المصدر نفسه، 1:41.

(4) الحيدري، خواطر في الشعر العراقي الحديث، ص 57.

(5) إيليا أبو ماضي، الديوان، دار العودة، بيروت 1971، ص 100.

(6) مردان، مقالات في النقد الأدبي، ص 69.

ويختار منها الحيدري للمقطع التالي:

وغداً نموت

وكما تموت الذكريات ... غداً نموت

مر الشباب ولن يعود

وكغيمة بيضاء فارغة الرعود

غداً تقوت

أيامنا

(7) الحيدري، خواطر في الشعر العراقي الحديث، ص 57.

"فهو لا يختار بحراً سريعاً أو خيباً أو متقارباً بل تجري أنغامه بطيئة هادئة، يصاحبه جرس خافت في قوافيه، ولا يحمل رنيناً عالياً صخاباً، يتناثر مع طبيعة ما يريد أن يوحى به. وقد جاء استعماله للمدات الصوتية ناجحاً، بما أعطت للقصيدة من جو هامس فيه الشيء الكثير من الأسف الحزين"(1).

أشار عدد من الشعراء إلى بعض الظواهر المتعلقة بالوزن، وكان أبرزها عندهم طبيعة الأوزان المستعملة في الشعر الحر. فقد رأيت نازك أن الشعر الحر يرتكز على ستة من بحور الشعر العربي الستة عشر، وهي البحور (الصافية) ذات التفعيلة الواحدة(2). وإذا تسامحت في نظمه على البحور الممزوجة (السريع والوافر) فإنها لم تمل إلى محاولات نظمه بالبحور الأخرى ذات التفعيلات المختلفة كالطويل والمديد والبسيط والمنسرح، فهي لا تصلح للشعر الحر على الإطلاق، لأنها ذات تفعيلات متنوعة لا تكرر فيها(3). وإنما تصلح البحور الصافية للشعر الحر "لأن وحدة التفعيلة هناك تضمن حرية أكبر، وموسيقى أيسر، فضلاً عن أنها لا تتعب الشاعر في الالتفات إلى تفعيلة معينة، لا بد من مجيئها منفردة في خاتمة كل شطر"(4) وإذا عدت الشاعرة ذلك من عيوب الشعر الحر(5) نظر حميد سعيد إلى الأمر بعين مختلفة، فرآها ظاهرة موضوعية، تشير إلى تطور الجانب الموسيقي في الشعر العربي الذي سار على تعهد الأوزان، ليصل إلى مرحلة النظم على مجموعة من أوزان التفعيلة الواحدة، وينتهي أكثره في النظم على وزنين أساسيين هما: المتدارك والمتقارب(6).

إن دعوة الشعر الحر في إطارها الموسيقي، لم تكن محاولة لتقليص المساحة الموسيقية التي يتحرك فيها الشعر العربي، متمثلة بأوزانه، بل سعي إلى توسيع هذا الإطار وإغنائه بأفاق جديدة. وهذا يعني أن وجهة نظر نازك هي محاولة لتضييق مجال الحركة المتاحة للشعر، وهو ما لا نظن أن الشاعرة ترتضي قوله، مذكرين بإشادتها بمحاولات الشاعر علي محمود طه في النظم

(1) الحيدري، خواطر في الشعر العراقي الحديث، ص57.

(2) تنظر: الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص34. وهي للكامل، والرميل والهزج والرجز والمتقارب والمتدارك.

(3) المصدر نفسه.

(4) المصدر نفسه.

(5) ينظر: المصدر نفسه.

(6) الغرقي، حرائق الشعر، ص34.

على أوزان مهجورة في الاستعمال الحديث، حيث عدتها محاولات طيبة "لأنها توسع آفاق شعرنا، وتغني الذوق الحديث. والشاعر المعاصر يخسر خسارة أكيدة بإطراحه لهذه الأوزان الموسيقية الجميلة" (1).

لقد أثبت واقع الشعر الحر أن بالإمكان نظمه بما هو غير صاف من البحور (2). ومن هذا المنطلق ناقش سامي مهدي آراء نازك، فرأها تقوم على تحديد ذوقي "أكثر من كونه علمياً. فهو مبني على تجارب نازك الخاصة، من دون مراعاة لتجارب الآخرين ومدى نجاحهم فيها" (3). وعنده أن قناعة الشاعرة بكون التفعيلة أساس الوزن في الشعر الحر هي التي قادت إلى هذا الرأي في حين أن الشعر الحر - طبقاً لرأيه - "يقوم في الواقع - على تكرار وحدة موسيقية، تتكون من تفعيلة واحدة أحياناً، وتفعيلتين اثنتين أحياناً أخرى" (4). ويضرب لذلك مثلاً قصيدة السياب (ها... ها... هو) (5)، ومنها:

تنامين أنت الآن والليل مقمر
أغانيه أنسام وراعيه مزعر
وفي عالم الأحلام، من كل دوحة
تلقاك معبر

وباب غفا بين الشجيرات أخضر

والواقع أن نازك لم تخطئ في عدها التفعيلة هي الأساس في الشعر الحر وما يذكره سامي مهدي تأكيد لما ذهبت إليه. أما قصيدة السياب التي عدها مثلاً لرأيه فهي لا تلغي القول بدور التفعيلة الأساس في الشعر الحر، وتشير إلى محاولة السياب لاستثمار تفعيلتين من الطويل في نظم الشعر الحر، تلحق بمحاولاته في قصائد أخرى (6).

توقف معظم أصحاب الشعر الحر عند القافية، وهو ما دعا فريقاً إلى القول إنهم في هذا المجال "كانوا أكثر التزاماً وأقل جرأة، إننا نكتشف ذلك من خلال

(1) الملائكة، الصومعة والشرفة الحمراء، ص 197.

(2) ينظر: حسن توفيق، ص 293.

(3) سامي مهدي، نازك الملائكة وعروض الشعر الحر، مجلة الآداب، العدد الثالث، آذار 1996، ص 148.

(4) المصدر نفسه.

(5) السياب، الديوان 1: 635.

(6) ينظر: حسن توفيق، ص 294.

تشبثهم بالقافية - رغم تنويعها - سواء بالتكرار أو التردد" (1).

وانقسموا في نظرهم إليها بين داع إلى التمسك بوجودها ورافض لها، ولكل مبررات يؤكد بها موقفه أعلن السياب تمسكه بالقافية "إذ أنني لم أكتب حتى الآن قصيدة غير مقفاة" (2). وعد نفسه من أعداء التقلت منها، مبرراً ذلك بقوله:

"إن اللغات الخالية من الحركات، وهي كل اللغات ما عدا العربية، وأوزان الشعر التي تعتمد على الارتكاز وليس التفعيلة، قد تخفف مما يحدثه خلو الشعر من القافية على الأذن من وقع منغوم" (3).

واهتمت نازك بالحديث عن القافية منذ ديوانها (شظايا ورماد) (4). وكانت بادئ الأمر من المنادين بالتخلص منها، ومنطلقها في ذلك دعوة التجديد التي كانت من روادها، فوصفتها بأنها "الحجر الذي تلقمه الطريقة القديمة كل بيت" (5). وتكاد تكون آراؤها في رفض القافية تردداً لما كان الزهاوي قد تحدث عنه قبلها، في كون القافية "واحداً من الأسباب التي حالت دون وجود الملحمة في الأدب العربي" (6)، ويضفي وجودها على القصيدة "لونا رتيباً يمله السامع، فضلاً عما يثيره في نفسه من شعور بتكلف الشاعر وتصيده للقافية" (7).

وقد تحولت نازك عن هذا الموقف في مرحلة لاحقة، لاسيما في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) الذي نادى فيه بضرورة القافية وأهميتها (8)، وواصلت ذلك في دراسات كتبتها بعد صدور الكتاب (9).

اهتم شاذل طاقة بالقافية وقيمتها في الشعر من منطلق تأكيد فاعلية الشعر

(1) الصائغ، ص 149.

(2) السياب، علنا ننتهي من هذا، مجلة الآداب، العدد 8 آب 1954، ص 60.

(3) ماجد السامرائي، رسائل السياب، ص 108.

(4) تنتظر: الملائكة، الديوان، 1: 17.

(5) المصدر نفسه.

(6) المصدر نفسه. وينظر: الهالي، ص 65. والبصير، الموشح في الأندلس..

(7) المصدر نفسه، ص 18. وينظر الهالي، ص 83.

(8) تنتظر: الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 162 وما بعدها.

(9) نشرت الشاعرة الدراسات التالية:

- الشاعر واللغة، مجلة الآداب، العدد 10 تشرين الأول 1971

- سايكولوجية القافية، مجلة الشعر، القاهرة، العدد 3، 1976

- القافية في الشعر العربي المعاصر، مجلة الحصاد، الكويت، العدد 1، 1981.

وتأثيره في المتلقين اللذين وجدتهما في حالة تغير من عصر إلى آخر. وعبر هذا التصور رأى أن الشعر الحر أنسب لهذا العصر من شعر الشطرين، وتبع ذلك عنده أن القافية الموحدة قد مضى عصرها(1).

ويجد في طبيعة ما تهيأ لأبناء هذا العصر من وسائل المعرفة والثقافة ما يعده مبرراً آخر لتجاوز القافية، "فإن وحدة القافية في عهود الشعر القديمة كانت غايتها تيسير الحفظ، لأن أكثر القوم كانوا أميين. أما الآن فإن الحياة قد تبدلت، وانقضى سبب الدعوة إلى توحيد القافية"(2). ويلاحظ أن شاذل طاقة ينطلق في فكرته من نظرة ضيقة تستوعب الجانب الذي يتعلق بقابلية التلقي والحفظ عند سامعي الشعر وليس من خلال تذوق قيمته الموسيقية التي توفرها لهم القافية. ويتأمل حسين مردان وجود القافية في الشعر العربي القديم فيراها ضرورية له من خلال توقفه عند الفكرة التي ذكرها شاذل "فعندما كان الشعر يحفظ ليلقى أو ليروى كان لابد من وجود القافية الموحدة لضبط أواخر الأبيات المستقلة من جهة وللحصول على (لازمة) موسيقية تعطي لذلك النوع من الكلام المنظوم صفة الشعر"(3).

ومع تعدد محاولات التجديد في الشعر الموروث التي قصد منها الخروج على النغم الموحد التي تضيفه القافية على آخر البيت الشعري ظلت القافية "البؤرة الوحيدة التي تتجمع فيها الموسيقى، والتي أصبحت بمرور الزمن مركز القوة في القصيدة"(4).

وحين ظهر الشعر الحر الذي قام على إضعاف دور القافية الواحدة "كان لابد للشاعر الجديد من البحث عن بديل في مجال الموسيقى الخارجية التي لا يمكن الاستغناء عنها مطلقاً. فاخترعت بعض القواعد والقوانين عند الانتقال من قافية إلى أخرى"(5).

ويتحدث بعض أصحاب الشعر الحر عن سبب آخر لتجاوز القافية في الشعر الحديث، وهو سبب لغوي، "فبينما كان في وسع الشاعر الجاهلي أن يكتب قصيدة على قافية اللام مثلاً تتألف من ستين بيتاً نرى الشاعر الحديث لا

(1) ينظر: طاقة، في جنة عبقر، مجلة الثقافة، ص9.

(2) المصدر نفسه.

(3) مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، ص202.

(4) مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، ص203.

(5) المصدر نفسه.

يَسْتَطِيعُ أَنْ يَسْتَعْمَلَ مِنْ هَذِهِ الْقَوَافِي السَّتِينَ سِوَى عَشْرِينَ أَوْ أَقَلِّ، فَالسَّجْنَجِلُ وَالمَتَعَتِّكَلُ وَالكَلْكَلُ وَغَيْرُهَا، أَصْبَحَتْ كَلِمَاتٍ أَثَرِيَّةً مَنْقُوضَةً أَوْ شَبَهَ مَنْقُوضَةً⁽¹⁾.

وَتَنَاقَشُ نَازَكَ مَسْأَلَةَ تَفْرِدِ اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ بِالقَافِيَةِ المَوْحِدَةِ فِي شَعْرِهَا وَتَرِدُ عَلَى دَعْوَى القَائِلِينَ بِأَنَّ وَرَاءَ ذَلِكَ كَوْنُ الْعَرَبِيَّةِ لُغَةً وَاسِعَةً غَنِيَّةً مَتَنَاسِينَ "أَنَّ أَيْةَ لُغَةٍ مَهْمَا اتَّسَعَتْ وَغَنِيَتْ لَا تَسْتَطِيعُ أَنْ تَمُدَّ مِلْحَمَةً بِقَافِيَةٍ مَوْحِدَةً"⁽²⁾.

وَتَبْدُو القَافِيَةُ عِنْدَ حُسَيْنِ مَرْدَانَ لَيْسَتْ جِزْءاً مُعَيَّناً مِنَ النِّعَمِ الصَّوْتِيِّ الَّذِي يَتَوَقَّفُ عِنْدَهُ الْبَيْتُ الشَّعْرِيُّ، إِذْ تَمْتَدُّ سَطَوَاتُهَا لِتَتَحَكَّمَ بِالمَعْنَى فِي بَعْضِ الْأَحْيَانِ حَتَّى أَصْبَحَتْ "تَقَرَّرُ-إِلَى حَدِّ مَا- الْمَعْنَى الَّذِي يَحْمِلُهُ الْبَيْتُ الشَّعْرِيُّ. بَلْ إِنْ تَأْثِيرُهَا قَدْ يَصِلُ إِلَى طَرِيقَةِ بِنَاءِ الْبَيْتِ نَفْسِهِ"⁽³⁾.

وَيَتَحَدَّثُ السِّيَابُ عَنْ طُمُوحِ الشَّاعِرِ الْحَدِيثِ عَنْ خَلْقِ وَحْدَةٍ مَوْضُوعِيَّةٍ لِقَصِيدَتِهِ، فَلَقَدْ أَصْبَحَ الشَّاعِرُ الْحَدِيثُ يَطْمَحُ إِلَى جَعْلِ الْقَصِيدَةِ وَحْدَةً مَتَمَاسِكَةً الْأَجْزَاءِ، بِحَيْثُ لَوْ أَخْرَجْتَ وَقَدِمْتَ فِي تَرْتِيبِ أَيْبَاتِهَا لَاخْتَلَّتِ الْقَصِيدَةُ كُلُّهَا، أَوْ لَفَقَدَتْ جِزْءاً كَبِيراً مِنْ تَأْثِيرِهَا فِي الْأَقْلِ"⁽⁴⁾. وَيَرَى السِّيَابُ أَنَّ الْقَافِيَةَ بَعْضُ مِمَّا يَقِفُ فِي وَجْهِ هَذَا الطُّمُوحِ، وَلِذَلِكَ ثَارَ الشُّعْرَاءُ عَلَيْهَا، مِنْ مَنْطَلَقِ رَفْضِهِمْ لَوْحْدَةِ الْبَيْتِ الَّتِي يَرَى قِيَامَ الشَّعْرِ الْعَرَبِيِّ الْمُرُوثِ عَلَيْهَا⁽⁵⁾، وَهُوَ مَا تَشَارِكُهُ نَازَكَ الْقِنَاعَةُ فِيهِ، فَتَرَى أَنَّنَا "قَلَمًا نَجِدُ فِي أَدْبَانَا الْقَدِيمِ قِصَائِدَ مَوْحِدَةٍ الْفِكْرَةِ، يَسِيرُ عَلَيْهَا جَوْ تَعْبِيرِي وَاحِدٌ مِنْذُ مَطْلَعِهَا إِلَى خَتَامِهَا"⁽⁶⁾ وَعِنْدَهَا أَنَّ الْقَافِيَةَ تَقِفُ وَرَاءَ هَذَا الْأَمْرِ، لِأَنَّ الشَّاعِرَ "يُضْطَرُّ إِلَى مَصَانَعَةِ الْقَافِيَةِ"⁽⁷⁾.

وَيَتَطَرَّقُ بِلَسَنِ الْحِيدَرِيِّ إِلَى الْفِكْرَةِ ذَاتِهَا، فَيَرَى أَنَّ وَحْدَةَ الْبَيْتِ بَوَازُنَهُ وَقَافِيَتَهُ هِيَ الَّتِي جَعَلَتْ الْبَيْتَ الشَّعْرِيَّ مُسْتَقِلًّا بِنَفْسِهِ عَنْ سِوَاهِ حَيْثُ "يَنْتَهِي الْمَعْنَى أَوْ الصُّورَةُ بِانْتِهَائِهِ، وَلِذَا جَاءَتْ الْقَصِيدَةُ الْعَرَبِيَّةُ مَجْمُوعَةً خِلَاصَاتٍ حَكْمِيَّةٍ وَصُورٍ مُنْفَصِلَةٍ يُمْكِنُكَ أَنْ تَحْذِفَ مِنْهَا مَا تَشَاءُ، أَوْ تَبْقِيَ مَا تَشَاءُ دُونَ

(1) الولي، حديث السياب، ص 11.

(2) الملائكة، الديوان، 2: 17.

(3) مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، ص 202.

(4) الولي، حديث السياب، ص 11.

(5) المصدر نفسه.

(6) الملائكة، الديوان، 2: 12.

(7) المصدر نفسه.

أن تخلص بها... وذلك بسبب افتقارها إلى الوحدة التي تأتيها من داخلها لا وحدة النغم المتأتية من ضرب البيت وقافيته ووزنه" (1).

وإن صح رأي بلند هذا في قسم من الشعر العربي فلا شك في أنه لا يمثل صورة عامة فيه، فهناك إلى جانب الموضوع الواحد الذي افتقده بلند الوحدة العضوية وإحساسات الشاعر التي تجمع القصيدة في كيان واحد. فضلاً عن وجود كثير من قصائد الشعر الحر التي لم تتوقف عند موضوع واحد، ولم يجمع أفكارها إلا الجو المحدد الذي حركها الشاعر فيه.

لم يطل معظم أصحاب الشعر الحر المكوث أمام ما سمي بـ (قصيدة النثر) فقد رفضها السياب بقوله: "أنا ضد الشعر الذي بدون وزن" (2) ولم ترفض نازك قصيدة النثر وحدها بل التسمية أيضاً، "ذلك أن القصيدة إما أن تكون قصيدة، وهي إذاً موزونة وليست نثراً، وإما أن تكون نثراً، فهي ليست قصيدة" (3). ولغرض التفريق بين القصيدة الموزونة والمنثورة طالبت بكتابتها مثلما يكتب النثر "أي بملء السطر دونما ترك فراغات، لكي ينفرد الشعر بميزة الكتابة الشعرية، فيستقل كل سطر منه بسطر" (4).

وكان حسين مردان من أكبر دعاة هذا النوع الأدبي (5). فبعد أن نظر إلى تطور القصيدة العربية المعاصرة من خلال الشعر الحر وجد أن تخلص هذا الشعر من القافية الموحدة "لم يستطع إنقاذ الشعر من حوض الصمغ الذي يغرق فيه" (6) ورأى أن ما يقف وراء ذلك هو الوزن "العقبة الوحيدة التي تقف أمام اندفاع الشعر العربي إلى الذروة" (7). لأنه "يحد من إظهار الحيوية النفسية ونقل العالم الباطني بصورة دقيقة" (8).

(1) الحيدري، خواطر في الشعر العراقي الحديث، ص 52-53.

(2) الغرقي، كتاب السياب النثري، ص 120.

(3) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 132. وهي تشارك الزهاوي رأيه في ذلك. تنظر: ص 259 من هذا البحث.

(4) المصدر نفسه، ص 136.

(5) لم يستعمل حسين مردان اسم (قصيدة النثر) مع أنه رأى في هذا اللون من الأدب عناصر شاعرية واضحة. وأطلق عليه اسم (النثر المركز). وتحت هذه التسمية نشر كثيراً من كتاباته. ينظر: الطاهر من يفرك للصداء، ص 255 وما بعدها.

(6) مردان، الأرجوحة هائلة الحبال، ص 5.

(7) المصدر نفسه.

(8) مردان، مجلة ألف باء، العدد 31، كانون الثاني 1969، ص 48.

وكان حسين مردان قد أعلن نبوءته بزوال الأوزان، ليس من الشعر العربي وحده بل الشعر العالمي كله، لأن الوزن "يشكل عقبة في درب الهبوط إلى العالم الداخلي للإنسان" (1).

ويسأل: هل حقاً أن الوزن هو الذي يميز الشعر عن النثر؟ ثم يجيب إن الوزن: "ليس هو العلامة الفارقة للشعر، وإنما هو وضع الكلمة والجو الذي ترسمه للقارئ، لأن الموسيقى التي تلعب بالحواس وتطرب الروح لا توجد في البحور والأوزان وإنما هي تكمن داخل الكلمة نفسها" (2).

وعنده أن الوزن "يحول بين الشاعر والانطلاق، فقد يستغني الشاعر عن بعض الصور الرائعة التي تأتي التقييد... فأنا أحس أحياناً بأشياء صغيرة جداً تدور في مطاوي نفسي البعيدة لا أستطيع نقلها إلى الورق كما أحس بها، لأن الوزن يمنعني من ذلك. لأنه يجعلني في حالة وعي دائم" (3). ولكي يمتلك حريته في التعبير أعلن: "أني منذ اليوم لن أنظم الشعر الموزون، لأنني أريد أن أقذف ما في نفسي وأعماقي دون تشويه. أريد أن تلبس أحاسيسي ومشاعري الكلمات التي يفرضها الوزن" (4).

ولذا كان اهتمام أصحاب الشعر الحر بالبناء الداخلي منطلقاً أساساً لتدعيم تجربتهم بروحية شاعرية تحتفل بها كل آفاق القصيدة. وتتطلق أفكارهم في هذا المجال من تأكيد أهمية الكلمة في الشعر وصلتها بسواها، صحيح أن موسيقى الشعر - مثلما قالت نازك - "لا يمكن أن تنشأ عن الألفاظ في ذاتها وإلا لكانت الألفاظ تملك الموسيقى وهي في سياقها النثري" (5). ولكن هذه الألفاظ ينتظم لها في الشعر نسق خاص "بما ينسج الشاعر للكلمة من علاقات خفية بما حولها وبما يبثه فيها من معان توحى بها دون أن تشخصها تماماً، وبما يحيطها به من جو يؤثر فيها ويكسبها أبعاداً جديدة" (6). وذلك يعني أن هذا النمط من الموسيقى الداخلية "غير ملموسة، لأنها تولد من التنظيم الذي تستجيب له الكلمات" (7).

(1) مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، ص 210.

(2) مردان، الأرجوحة هائلة الحبال، ص 7.

(3) المصدر نفسه.

(4) المصدر نفسه.

(5) الملائكة، الصومعة والشرفة الحمراء، ص 147.

(6) المصدر نفسه.

(7) مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، ص 185.

يتحدث بلند الحيدري عن طبيعة الإيقاع الداخلي في الشعر الحر من خلال توقفه عند مقطع قصيدة السياب (غريب على الخليج)(1):

فيسحب الليل عليها من دم دثار

أصبح بالخليج: يا خليج

يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى

فيرجع الصدى... كأنه النشيج

يا خليج... يا واهب المحار والردى

فيرى "أن نغماً يجري في القصيدة هو أحد ميزاتها الخاصة الذي لا ينفصل عن وحدتها العضوية العامة، يشتد مع الغضب، ويمر راقصاً مع الفرح، ويهدأ مع التأمل وهكذا نرى في هذا المقطع... كيفية معينة لتجسيد حركة صوت يرجع به صدى تتلاحق خلاله قواف داخلية، يؤكد تثبيت جو متميز عن طريق موسيقاها الخاصة.

فعلى الرغم من كون الشاعر قد التزم بحراً مألوفاً فقد استطاع أن يوجد لقصيدته موسيقى ذات طابع معين هي جزء منها، ولا يمكن أن يكون لغيرها"(2).

ويسمى حسين مردان الإيقاع بالموسيقى الداخلية، ليضعها بأزاء الموسيقى الخارجية التي تتمثل بالوزن والقافية، ويرأها "غير ملموسة لأنها تولد من التنظيم الذي تستجيب له الكلمات، بعد عمليات التفصيل التي يقوم بها الشاعر. لذا فإن رقة الموسيقى أو خشونتها أمر يرتبط بالحالة النفسية أثناء لحظة الخلق"(3).

ويلاحظ حسين مردان خصوصية الموسيقى الداخلية التي تمتلئ بها اللفظة في اللغة العربية لأنها "تتطلب استدعاء الوعي عند إجراء فحص التوازن بين الألفاظ واهتزازات الأصوات وتلامس الصيغ لكي يتم نشر الترقيم في مناخ القصيدة بدرجة متساوية وبذلك تختفي غلاظة النثر من التعبير"(4).



(1) السياب، الديوان، 1: 317.

(2) الحيدري، خواطر في الشعر العراقي الحديث، ص 58.

(3) مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، ص 185.

(4) المصدر نفسه، ص 186.

المصادر والمراجع

الدواوين القديمة والحديثة:

ابن الرومي، علي بن العباس:

- الديوان، تحقيق كامل كيلاني، مطبعة للتوفيق الأدبية، القاهرة 1924.

ابن المعتز، عبد الله بن محمد:

- الديوان، تحقيق الدكتور يونس السامرائي، دار الحرية للطباعة، بغداد 1978.

أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي:

- ديوان الحماسة، برواية الجواليقي، تحقيق عبد المنعم أحمد صالح، دار الحرية للطباعة، بغداد 1980.

أبو ماضي، ايليا:

- ديوان ايليا أبي ماضي، دار العودة، بيروت 1971.

أبو نواس، الحسن بن هاشم:

- ديوان أبي نواس، حققه أحمد عبد الحميد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت 1953.

- ديوان أبي نواس، تحقيق الدكتور بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الرسالة، بغداد 1980.

أبو القيس:

- الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر القاهرة 1946.

البصير، محمد مهدي:

- البركان، ملحق للمجلد الثاني والعشرين لمجلة المعلم الجديد، مطبعة المعارف، بغداد 1959.

- الشنرات، المطبعة السريانية الكاثوليكية، بغداد 1922. المجموعة الشعرية الكاملة، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977.

البياتي، عبد الوهاب:

- ديوان عبد الوهاب البياتي ثلاثة أجزاء، دار العودة، بيروت 1972.

الجواهري، محمد مهدي:

- حية الألب، الطبعة الثانية، المطبعة الحيدرية، النجف 1965.

- الديوان، بإشراف إبراهيم السامرائي، مهدي المخزومي، علي جواد الطاهر، رشيد بكتاش، وزارة الإعلام، بغداد، 1972.

حسان بن ثابت:

- الديوان، تحقيق عبد الرحمن البرقوقي، دار المعارف بمصر، القاهرة 1929.

الحلي، علي:

- أزهير من الشعر العالمي، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977.

- المجموعة الشعرية الكاملة - جزءان - دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1987.

الحيدري، بلند:

- ديوان بلند الحيدري، دار العودة، بيروت 1980.

الحيدري، طالب:

- ألوان شتى، مطبعة المعارف، بغداد 1949.

الرصافي، معروف عبد الغني:

- الديوان، جزءان، دار العودة، بيروت 1972.

الزهاوي، جميل صدقي:

- ديوان الزهاوي، المطبعة العصرية، القاهرة 1924.

- ديوان جميل صدقي الزهاوي، دار العودة بيروت 1979.

- رباعيات الزهاوي، مطبعة القاموس للعام، بيروت 1924.

- اللباب، مطبعة الفرات، بغداد 1928.

مختارات الزهاوي في عيون الشعر، جمعها وحققها عبد الرزاق الهلالي، مطبعة شفيق، بغداد 1972.

سمعان، الفريد:

- في طريق الحياة، المطبعة العربية، بغداد 1952.

السياب، بدر شاكر:

- أزهار ذليلة، مطبعة الكرنك، القاهرة 1947.

- أساطير، مطبعة الغري الحديث، النجف 1950.

- ديوان بدر شاكر السياب جزءان، دار العودة، بيروت 1971.

- قصائد مختارة من الشعر العالمي، بغداد 1955.

الشبيبي، محمد رضا:

- الديوان، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1940.

الشرقي، علي:

-ديوان علي الشرقي، جمع وتحقيق ابراهيم الوائلي وموسى الكرباسي، دار الحرية للطباعة، بغداد 1979.

-عواطف وعواصف، مطبعة المعارف، بغداد 1953.

الصافي النجفي، أحمد:

-أشعة ملونة، مكتبة المعارف، بيروت 1971.

-المجموعة الكاملة لأشعار أحمد الصافي النجفي غير المنشورة قدم لها وهياًها للطبع، الدكتور جلال الخياط، مطبعة الشعر، بغداد 1977.

طاقة، شاذل:

-المجموعة الشعرية الكاملة، جمع وإعداد سعد البزاز، دار الحرية للطباعة، بغداد 1977.

عبد الواحد، عبد الرزاق:

-طيبة، مطبعة الرابطة، بغداد 1956.

العبد الواحد، مؤيد:

-مرفأ السندباد، المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، بغداد 1969.

عنترة بن شداد:

-الديوان، تحقيق محمد سعيد مولوي، المكتب الإعلامي الإقليمي، دمشق 1970.

قباتي، نزار:

-الديوان، طفولة نهد، شركة فن الطباعة، القاهرة 1948.

-قصائد من نزار قباتي، دار العلم للملايين، بيروت 1956.

مردان، حسين:

-الأرجوحة هائلة الحبال، مطبعة الرابطة، بغداد 1958.

-قصائد عارية، مطبعة دار المعرفة، بغداد 1955.

الملائكة، نازك:

-ديوان نازك الملائكة، مجلدان، الطبعة الثانية، دار العودة بيروت 1979.

-شجرة القمر، دار العلم للملايين، بيروت 1968.

-شظايا ورماد، المكتب التجاري، الطبعة الثانية، بيروت، 1959.

-يغير ألوانه البحر، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977.

المهندس، علي محمود طه:

-ليالي الملاح التائه، القاهرة، د. ت.

النقدي، موسى:

-أغاني الغابة، مطبعة دار المعرفة، بغداد 1956.

الوائلي، إبراهيم:

-ديوان الوائلي، جزءان، دار الرشيد للنشر، بغداد، دار الخلود للطباعة والنشر، بيروت 1981.

مصادر قديمة:

ابن الأثير، ضياء الدين:

-المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر 3 أجزاء، قدم له وحققه الدكتور أحمد الحوفي والدكتور بدوي طبانة، مطبعة نهضة مصر، القاهرة 1959.

ابن سلام، محمد:

-طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود أحمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة د. ت.

الأصفهاني، أبو الفرج:

-الأغاني، دار الثقافة، بيروت 1955.

الأمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر:

-الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، الطبعة الأولى، دار المعارف بمصر 1956.

ابن جني، أبو الفتح عثمان:

-الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة 1952.

ابن خلدون، عبد الرحمن:

-المقدمة، دار إحياء التراث العربي، بيروت د. ت.

ابن رشيق، أبو الحسن:

-العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجبل، بيروت 1972.

الزمخشري، جار الله:

-القسطاس المستقيم في علم العروض، حققته وعلقت حواشيه الدكتورة بهيجة الحسني، بغداد 1969.

ابن سينا،

-جوامع علم الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة 1956.

العلوي، ابن طباطبا:

-عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة 1965.

- ابن فارس، أبو الحسين أحمد:
-الصاحبي، تحقيق مصطفى الشويبي، مطبعة بدران، بيروت 1963.
- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم:
-الشعر والشعراء، دار للثقافة، بيروت 1964.
- ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل:
-لسان العرب، دار صادر، بيروت 1955.
- الباقلائي، أبو بكر محمد بن الطيب:
-إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد الصقر، دار المعارف بمصر، القاهرة 1954.
- التوحيدي، أبو حيان
-البصائر والذخائر، تحقيق إبراهيم الكيلاني، مطبعة الإنشاء، دمشق 1964.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر:
-البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة 1975.
- الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مطبعة البابي الحلبي القاهرة 1945.
- الجرجاني، عبد القاهر:
دلائل الإعجاز، حققه وقدم له الدكتور محمد رضوان الداية والدكتور فايز الداية، مكتبة سعد الدين، دمشق 1987.
- السكاكي، مفتاح العلوم، مطبعة مصطفى البابي، القاهرة 19637.
- الحصري، أبو إسحاق إبراهيم بن علي:
-زهر الآداب وثمر الألباب، جزءان، تحقيق وشرح علي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة 1953.
- الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى:
-أخبار أبي تمام، تحقيق خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1937.
- العسكري:
-المصنوعون في الآداب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مطبعة الكويت، الكويت 1960.
- قدامة بن جعفر:
-نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، القاهرة 1963.
- القرطاجني، خازم

-منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، تونس
1966.

المزرياتي، أبو عبيد الله

-الموشح، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة 1965.

الكتب الحديثة:

أحمد، الدكتور عبد الإله:

-الأدب القصصي في العراق جزأين، دار الحرية للطباعة، بغداد 1977.

-فهرست القصة العراقية، دار الحرية للطباعة، بغداد 1973.

أحمد، الدكتور محمد فتوح:

-الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف بمصر، القاهرة 1977

الأسعد، محمد:

-مقالة في اللغة الشعرية، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات
والنشر، بيروت 1980.

إسماعيل، عز الدين:

-الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد
1986.

-الشعر العربي المعاصر قضايا وظواهره الفنية، دار العودة ودار الثقافة،
بيروت 1973.

-الشعر في إطار العصر الثوري، دار القلم، بيروت 1974.

اطيمش، الدكتور محسن:

-دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار
الحرية للطباعة، بغداد 1982.

أنيس، الدكتور إبراهيم:

-موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1972.

باقره طه:

-مقدمة في أدب العراق القديم، دار الحرية للطباعة، بغداد 1976.

بدر، الدكتور عبد المحسن طه:

-تطور الرواية العربية الحديثة، الطبعة الثالثة، دار المعارف القاهرة
1976.

بنوي، محمد مصطفى:

-كولردج، سلسلة نوابع الفكر العربي، دار المعارف بمصر، القاهرة 1958.

- البرازي، مجد محمد الباكير:
- في النقد الأدبي الحديث، مكتبة الرسالة الحديثة، عمان 1986.
- البصري، عبد الجبار داود:
- بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر، وزارة الإرشاد، بغداد، 1966.
- البصير، محمد مهدي البصير:
- بحث الشعر الجاهلي، مطبعة التقيض الأهلية، بغداد، 1939.
- خطرات، الجزء الأول، مطبعة المعارف، بغداد 1952.
- سوانح، الجزء الثاني، دار الحرية للطباعة، بغداد 1976.
- الموشح في الأندلس وفي المشرق، مطبعة المعارف، بغداد 1948.
- بطي، رفائيل:
- سحر الشعر، الجزء الأول، المطبعة الرحمانية، القاهرة 1922.
- البياتي، عبد الوهاب:
- تجربتي الشعرية، دار العودة، بيروت 1971.
- التميمي، حسين حسن:
- علي الشرقي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1985.
- توفيق، حسن:
- شعر بدر شاكر السياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1979.
- توفيق، عباس:
- نقد الشعر العربي في العراق، دار الرسالة للطباعة بغداد 1978.
- جمال الدين الدكتور مصطفى:
- الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، دار الحرية للطباعة، بغداد 1974.
- حداد، علي:
- أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الحرية للطباعة، بغداد 1986.
- حسن، منعم حميد:
- محمد مهدي البصير شاعراً، دار الحرية للطباعة، بغداد 1980.
- الحلي، علي:
- بين الإعلام والدبلوماسية، دار الحرية للطباعة، بغداد 1976.
- الخازن، ولیم:
- كتب وأدباء (بالاشتراك مع نبيه (البان)، المكتبة العصرية، بيروت 1970.
- خوري، منح:

-الشعر بين نقد ثلاثة، دار الثقافة، بيروت 1966.

الخياط، الدكتور جلال:

-الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الحرية للطباعة، بغداد 1982.

-الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور، الطبعة الثانية، دار الرائد العربي، بيروت 1978.

الدراجي، عبد الرزاق:

-جعفر أبو التمن ودوره في الحركة الوطنية في العراق، دار الحرية للطباعة بغداد 1980.

دياب، عبد الحي:

-عباس العقاد ناقدًا، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة 1965.

الربيعي، الدكتور محمود:

-في نقد الشعر، الطبعة الرابعة، دار المعارف بمصر، القاهرة 1977.

رشدي، رشاد:

-مختارات من النقد الأدبي المعاصر، مكتبة الأنجلو المصرية مطبعة العلوم، القاهرة 1951.

الرشودي، عبد الحميد:

-الزهاوي دراسات ونصوص، مكتبة الحياة، بيروت 1966.

الرصافي، معروف:

-الآلة والأداة، تحقيق وتعليق، عبد الحميد الرشودي، المركز العربي للطباعة والنشر، بيروت 1980.

-الأدب الرفيع، مطبعة المعارف، بغداد 1956.

-الأدب العربي، ومميزات اللغة العربية، مطبعة النجاح، بغداد 1954.

-دروس في تاريخ آداب اللغة العربية، مطبعة المعارف، بغداد 1960.

رضا، محيي الدين:

-بلاغة العرب في القرن العشرين، دار المعارف، القاهرة د. ت.

زكي، أحمد كمال:

-النقد الأدبي الحديث أصوله ومناهجه، الهيئة المصرية العامة، القاهرة 1973.

السامرائي، الدكتور إبراهيم:

-لغة الشعر بين جيلين، دار الثقافة، بيروت د. ت.

السامرائي، ماجد صالح:

-رسائل السياب، دار الطليعة، بيروت 1975.

المحترتي، مصطفى عبد اللطيف:

-الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، مطبعة المقتطف والمقطم،
القاهرة 1948.

سعيد، حميد:

-الكشف عن أسرار القصيدة، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، 1988.

سلوم، داود:

-الأدب المعاصر في العراق، مطبعة المعارف، بغداد 1962.
-تطور الفكرة والأسلوب في الأدب العراقي خلال القرنين التاسع عشر
والعشرين، مطبعة المعارف، بغداد 1959.
-مقالات في تاريخ النقد العربي، دار الحرية، بغداد 1981.

السيد، محمود أحمد:

-المجموعة الكاملة لقصص محمود أحمد السيد، إعداد وتقديم الدكتور علي
جواد الطاهر والدكتور عبد الإله أحمد، دار الحرية للطباعة، بغداد 1978.

شكري، الدكتور غالي:

-شعرنا الحديث إلى أين، دار المعارف بمصر، القاهرة 1968.

شلش، محمد جميل:

-الحماسة في شعر الشريف الرضي، دار الحرية، بغداد 1974.

الشبيبي، عبد الله

-أحمد الصافي النجفي، رحلة العمر، منشورات دار القبس، الكويت 1979.

الصالح، الدكتور صبحي:

-دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، بيروت 1976.

الصائغ - يوسف:

-الشعر الحر في العراق، مطبعة الأديب البغدادية بغداد 1978.

صبري، محمد:

-شعراء العصر، مطبعة هندية بالموسكي، القاهرة 1913.

الطاهر، الدكتور علي جواد:

-الخلاصة في مذاهب الأدب الغريب، الموسوعة الصغيرة منشورات دار
الجاحظ للنشر، بغداد 1983.

-مقالات في النقد الأدبي، مطبعة اتحاد الأدباء العراقيين بغداد 1962.

-مقدمة في النقد الأدبي، الموسوعة العربية للدراسات والنشر، بيروت
1979.

-من يفرك الصدا، أو حسين مردان في مقالات، دار الشؤون الثقافية العامة،
بغداد 1986.

-وراء الأفق الأدبي، مقالات، دار الحرية للطباعة، بغداد 1977.

طه، هند حسين:

-النظرية النقدية عند العرب، دار الحرية للطباعة، بغداد 1981.

طبانة، بدوي أحمد:

-معروف الرصافي، مطبعة السعادة بمصر، القاهرة 1947.

عاقل، فاخر:

-معجم علم النفس، دار العلم للملايين، بيروت 1971.

عباس، الدكتور إحسان:

-بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت 1969.

-تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت 1978.

عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، دار الثقافة بيروت 1955.

عباس، عبد الجبار:

-مرايا جديدة، دار الرشيد للنشر، بغداد 1981.

عبد النور، جبور:

-المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت 1979.

العبط، محمود:

-بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق، مطبعة المعارف،

بغداد 1965.

عز الدين، الدكتور يوسف:

-في الأدب العربي الحديث، بحوث ومقالات، القاهرة 1973.

عصفور، الدكتور جابر:

-مفهوم الشعر، المركز العربي للثقافة والعلوم، القاهرة 1982.

العقاد، عباس محمود:

-الديوان في الأدب والنقد (بالاشتراك مع إبراهيم عبد القادر المازني)،

مطبعة الشعب، القاهرة 1921.

العكش، منير:

-أسئلة الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1979.

علوان، الدكتور علي عباس:

-تطور الشعر العربي الحديث في العراق، وزارة الإعلام، بغداد 1975.

علوان، قصي سالم:

-الشبيبي شاعراً، وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة بغداد 1975.

علي، د. عبد الرضا:

-نازك الملائكة الناقدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 1995.

علي، مصطفى:

-محاضرات عن معروف الرصافي، معهد الدراسات العربية، القاهرة
1954.

عواد، عبد الحسين مهدي:

-الشيخ علي الشرقي، حياته وأدبه، دار الحرية للطباعة، بغداد 1981.

العوادي، الدكتور عدنان:

-لغة الشعر الحديث في العراق، دار الحرية للطباعة، بغداد 1985.

عياد، د. شكري:

-موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة 1968.

العرفي، حسن:

-البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد
1989.

-حرائق الشعر، عن تجربة حميد سعيد الشعرية، مكتبة التحرير، بغداد
1987.

-كتاب السياب النثري، منشورات مجلة الجواهر، مطبعة البلابل فاس
1986.

غريب، روز:

-تمهيد في النقد الحديث، دار المكشوف، بيروت 1971.

فشوان، محمد سعد:

-مدرسة أبولو الشعرية في ضوء النقد الحديث، دار المعارف بمصر،
القاهرة د.ت.

مجموعة مؤلفين:

-مؤتمر روما للأدب العربي المعاصر، منشورات أضواء، بيروت، د.ت.

مردان، حسين:

-الأزهار تورق داخل الصاعقة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد

-مقالات في النقد الأدبي، المطبعة العربية، بغداد 1955.

مرزوق، الدكتور حلمي علي:

-تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في مصر في الربع الأول من القرن
العشرين، دار المعارف بمصر، القاهرة 1961.

المطبعي، حميد:

-الشيخ إبراهيم اللواتلي، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة موسوعة
المفكرين والأدباء العراقيين، بغداد 1988.

المطليبي، الدكتور عبد الجبار:

-الشعراء تقسداً، دراسات في الأدب الإسلامي والأموي، دار الحرية للطباعة، بغداد 1986.

-مواقف في الأدب والفن، دار الحرية للطباعة، بغداد 1980.

المطلبي، الدكتور مالك:

-الموقف للشعري إلى أين وحوار مع عبد الوهاب البياتي، مطبعة دار الجمهورية، بغداد 1969.

مطلوب، الدكتور أحمد:

-الرصافي في آراؤه اللغوية والنقدية، مطبعة الجبلاوي، القاهرة 1970.

-النقد الأدبي الحديث في العراق، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة 1968.

الملائكة، نازك:

-الصومعة والشرفة الحمراء، دار العلم للملايين، بيروت 1979.

-قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بغداد 1965.

مندور، الدكتور محمد:

-النقد والنقاد المعاصرون، مطبعة النهضة مصر، القاهرة د. ت.

موسى، منيف:

-نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث دار الفكر اللبناني، بيروت 1984.

نافع، عبد الفتاح صالح:

-عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الأردن، الزرقاء 1985.

النويهي، الدكتور محمد:

-قضية الشعر الجديد، المطبعة العالمية، القاهرة 1964.

هلال، الدكتور محمد غنيمي:

-الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، د. ت.

-الرومانتيكية، دار نهضة مصر، القاهرة، د. ت.

-النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة 1973.

الهاللي، عبد الرزاق:

-الزهاوي في معاركه الأدبية والفكرية، شركة المطابع النموذجية بغداد 1982.

الواعظ، الدكتور رؤوف:

-الاتجاهات الوطنية في الشعر العراقي الحديث، دار الحرية للطباعة، بغداد 1974.

الوالي، إبراهيم:

- اضطراب للكلم عند الزهاوي، مطبعة الإيمان، بغداد 1971.
- ثورة العشرين في الشعر العراقي، مطبعة الإيمان، بغداد، 1968.

الولي، خضر:

- آراء في الشعر والقصة، مطبعة دار المعارف، الجزء الأول، بغداد 1956.

الكتب المترجمة:

البيرس، ر. م:

- سارتر والوجودية، ترجمة سهيل إبريس، دار الآداب، بيروت

اليوت، ت. س:

- فائدة الشعر وفائدة النقد، ترجمة يوسف نور عوض، دار القلم بيروت 1982.

- مقالات في النقد الأدبي، ترجمة الدكتورة لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د. ت.

- ملاحظات نحو تعريف الثقافة، ترجمة شكري محمد عياد، القاهرة د. ت.

باشلار، جاستون:

- جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، دار الحرية للطباعة بغداد، 1980.

برتيلي، جان:

- بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عزيز، دار المعارف، القاهرة 1970.

بلوك، هاسكل:

- الرؤيا الإبداعية، مجموعة مقالات أشرف على جمعها بالاشتراك مع هيرمان سالينجر، ترجمة سعد حليم، مكتبة نهضة مصر، القاهرة 1966.

بورا، س. م:

- التجربة الخلاقية، ترجمة سلافة حجاوي، دار الحرية للطباعة، بغداد 1977.

تودوروف، ترفيتان:

- الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1987.

تيت، ألن:

- دراسات في النقد، ترجمة عبد الرحمن ياغي، منشورات مكتبة المعارف، بيروت 1961.

ترو، اليزابيث:

-الشعر كيف نفهمه ونتنوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منبنة، بيروت 1961.

ديبو، رينيه:

-رؤى العقل، ترجمة فؤاد ضروف، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر، بيروت 1962.

ديتش، ديفيد:

-مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1967.

ريشاردز، أ. آي:

-مبادئ النقد الأدبي، ترجمة الدكتور مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف، القاهرة 1961.

سارتر، جان بول:

-الأدب الملتزم، ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت 1965.

غارودي، روجيه:

-واقعية بلا ضفاف، ترجمة حليم طوسون، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1968.

فاليري، بول:

-الخلق الفني، ترجمة بديع الكسم، منشورات الرواد، دمشق، د. ب.

فريزر، س. ج:

-موسوعة المصطلح النقدي، الوزن والثقافية والشعر الحر، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الحرية للطباعة، بغداد 1980.

فوجيه، أميل:

-مدخل إلى الأدب، ترجمة مصطفى ماهر، إدارة الثقافة العامة، لجنة البيان العربي، القاهرة 1958.

كاوين، روي:

-الأديب وصناعته، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، منشورات مكتبة منبنة، بيروت 1962.

كرومبي، لاسل اير:

-قواعد النقد الأدبي، ترجمة محمد عوض محمد، الطبعة الثانية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986.

لويش، مكي، دي:

-الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجناحي وآخرون، الكويت 1982.

ليفز، ف. ر:

- اتجاهات جديدة في الشعر الإنكليزي، ترجمة عبد الستار جواد، دار الحرية للطباعة، بغداد 1977.

ماتيسن، أ. ف:

- اليوت الشعاع الناقد، ترجمة إحسان عباس، المكتبة العصرية، بيروت 1965.

مكلش، ارشيبالد:

- الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت 1963.

موريه، سي:

- حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ترجمة شفيق السيد، وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة 1986.

هوراس،

- فن الشعر، ترجمة لويس عوض، القاهرة 1947.

هيرنادي، بول:

- ما هو النقد، ترجمة سلافه حجاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1989.

واتسن، جورج:

- نقاد الأدب، ترجمة وتقديم وتعليق عناد غزوان وجعفر الخليلي دار الحرية للطباعة، بغداد 1979.

وليك، رينيه:

- مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1987.
- نظرية الأدب (بالاشتراك مع لوستن وارين) ترجمة محيي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابلسي، دمشق 1972.

الرسائل الجامعية:

الالوسي، ثابت:

- اتجاهات نقد الشعر في العراق، رسالة ماجستير (على الآلة الكاتبة) جامعة الأزهر - كلية اللغة العربية - قسم الأدب والنقد، القاهرة 1982.

العائدي، كاظم صليبي:

- شعر شائل طاقة، دراسة نقدية، رسالة ماجستير (على الآلة الكاتبة) جامعة القاهرة، كلية دار العلوم، قسم البلاغة والنقد 1980.

الموسوي، منعم سلمان:

- الشعراء العباسيون نقاداً، رسالة دكتوراه (على الآلة الكاتبة) كلية الآداب

جامعة بغداد 1989.

النجار، عليه جاسم:

-النقد الأدبي في المهجر، رسالة ماجستير (على الآلة الكاتبة) كلية الآداب
الجامعة المستنصرية، بغداد 1985.

الدوريات:

البيوت، ت. س:

-الناقد الكامل، ترجمة خلدون الشمعة، مجلة المعرفة، دمشق العدد 144،
شباط 1974.

البصير، محمد مهدي:

ألوان من أدب الثورة العراقية، اتحاد الأدباء العراقيين، لجنة الندوات
والمحاضرات، أماسي الاتحاد، تموز 1960.

التصوير في شعر البحتري، مجلة المعلم الجديد، بغداد، العدد التاسع تشرين
الثاني 1945.

جولة في الشعر العراقي الحديث، مجلة دار المعلمين العالية، المجلد الثالث،
العدد الأول، حزيران 1951.

شاعر الفرسان وفارس الشعراء- أبو فراس الحمداني، عالم الغد، بغداد،
العدد السابع، مارس 1945.

كيف يتطور الأدب، مجلة المعرض، الجزء العاشر، بغداد أغسطس، 1926.
النقد الأدبي، مجلة المرشد، الأجزاء 3-6، المجلد الثاني، نيسان-مايس
1927.

البياتي، عبد الوهاب:

-البياتي يتحدث عن عالمه الشعري، مجلة شعر 1969، بغداد العدد 4،
السنة الأولى، آب 1969.

-الثورة لا تخمد أبداً والحب لا يموت، مجلة شعر، بيروت، العدد 37، شتاء
1968.

-عبد الوهاب البياتي، يتحدث إلى ألف باء، مجلة ألف باء، بغداد، العدد 28،
كانون الثاني 1969.

جبرا، جبرا إبراهيم:

-ملاحظات حول شعر الستينات في العراق، مجلة الكلمة، النجف، العدد 4،
1970.

جواد، كاظم:

-مناقشات، الآداب، بيروت، العدد 7، تموز 1954.

الجواهري، محمد مهدي:

- أسلوبنا الكتابي، جريدة العراق، بغداد 22 أيار 1931.
- مع رجال الفكر، مجلة الفكر، بغداد، العدد 5، تشرين الثاني 1958.
- المفردة حياة وليست حروفاً، مجلة الأديب العراقي، بغداد العدد 1، 1961.

جودة، تركي كاظم:

- الرومانسية في شعر الصافي، مجلة الأقاليم، بغداد، شباط 1966.

حداد، د. علي:

- غصن أخضر أوراق متناثرة، كتابة في ثقافة السياب وشعره، مجلة الأديب المعاصر، بغداد، العدد 34، أيلول 1987.
- قصيدة القناع، دراسة نقدية في الشعر العراقي المعاصر، مجلة الأقاليم، العدد 11-12، تشرين الثاني-كانون الأول 1987.
- وهج الماضي في ذاكرة الشاعر، مجلة الأقاليم، بغداد، العدد 10، تشرين الأول 1988.

الحلي، علي:

- ظواهر في النقد الإجمالي، جريدة الثورة، 28 آذار 1971.
- لقاء مع الشاعر علي الحلي، مجلة صوت الطلبة، العدد 92، شباط 1976.
- مطلوب أدب إنساني يعبر عن تجاربنا أولاً، جريدة الجمهورية، 14 أيلول 1958.
- مع الشاعر علي الحلي، جريدة الحرية، 1 أيلول 1960.
- ملاحح الأدب البعثي، مجلة الجامعة، الموصل، العدد 6، آذار 1977.
- مناقشات، مجلة الآداب، بيروت، العدد 4 نيسان 1954.

الحيدري، بلند:

- بين الكافة والخاصة، مجلة الآداب، العدد 7، تموز 1955.
- حركة الشعر الجديد، حوار مع بلند الحيدري أجراه ماجد صالح، مجلة الطليعة الأدبية، العدد 12، بغداد، كانون الأول 1977.
- خواطر في الشعر العراقي الحديث، مجلة الأديب العراقي، العدد 1، بغداد كانون الثاني-شباط 1962.
- على هامش المدرسة للمزعومة، مجلة البيان، النجف، السنة الثالثة، العدد 56، كانون الأول 1948.
- قرأت للعدد الماضي، مجلة الآداب، العدد 5، أيار 1968.
- مقابلة مع بلند الحيدري، أجراها يوسف الصائغ، مجلة الأديب المعاصر، بغداد، العدد 5، 1973.

خالص، صلاح:

- القومية والاشتراكية في شعر الرصافي، مجلة الثقافة الجديدة، بغداد، العدد 8، السنة السادسة 1959.

الرصافي، معروف:

- حديث الرصافي، مجلة الحرية، العدد 1-2، السنة الثانية، بغداد، 1 تموز 1925.

- الشيطان أمثاله وأشعاره، مجلة الحرية، ع2، شباط 1924.

- لمن الزعامة الأنبياء، مجلة الناقد، العدد الثالث، لندن، أيلول 1988.

- نظرة انتقادية في الأدب، جريدة الأمل، بغداد 8 تشرين الثاني 1923.

الزهاوي، جميل صدقي:

- تولد الغناء والشعر، مجلة الفنون، العدد الثالث، بغداد، 4 آذار 1934.

- حول النثر والشعر، جريدة السياسة الأسبوعية، 3 سبتمبر 1927.

- فاتحة المجلة، مجلة الإصباح، العدد الأول، بغداد 10 أيلول 1926.

- كلمة عن الأدب في الماضي، مجلة الإصباح، العدد الثاني، 17 أيلول 1926.

- كلمة في الشعر، مجلة لغة العرب، الجزء الثاني، بغداد، شباط 1928.

- نظرات في الشعر، مجلة اليقين، الجزء الأول، بغداد، 13 نيسان 1922.

السامرائي، عامر رشيد:

- نقد ديوان اللغات للصافي النجفي، جريدة الحرية، بغداد، 16 آذار 1958.

السامرائي، ماجد أحمد:

- مع الجواهرري وقضايا الشعر المعاصر، مجلة الأقلام، بغداد، العدد 10 حزيران 1969.

السياب، بدر شاكر:

- أخبار وقضايا، مجلة شعر، بيروت، خريف 1957، العدد الثاني.

- ثمانية أدباء من العراق يتحدثون عن أدب الثورة، ملحق جريدة الجمهورية الأسبوعي، العدد الثاني، 9 آب 1958.

- حوار مع السياب (نقلًا عن شريط إذاعي) مجلة ألف باء، بغداد، العدد 431، كانون الأول 1976.

- رسائل ثقافية، مجلة حوار، بيروت، العدد السادس، السنة الأولى، أيلول-تشرين أول 1963.

- الشعر العراقي الحديث، مجلة الثقافة، دمشق، العدد السادس، السنة الخامسة، تشرين الثاني 1962.

- الشعر والشعراء في العراق الحديث، جريدة الأيام، بغداد 25 تشرين الأول 1962.

-علنا ننتهي من هذا، مجلة الآداب، بيروت، العدد 8، السنة الثانية، آب 1954.

-لقاء مع السياب، جريدة صوت الجماهير، العدد 22، بغداد 26 تشرين أول 1963.

-مع الشاعر بدر السياب، مجلة القنون، بغداد، العدد 22، كانون الأول 1957.

-مناقشات، مجلة الآداب، بيروت، العدد 6، السنة الثانية، حزيران 1954.
-وسائل تعريف العرب بنتائجهم الأدبي الحديث، الآداب، العدد 10، تشرين الأول 1956.

الشبيبي، محمد رضا:

-حديث الشبيبي، جريدة المنار، بغداد 20 كانون الثاني 1964.

-قطرة ندى، جريدة الحضارة، بغداد 3 أيلول 1947.

-قطرة ندى، جريدة الحضارة، بغداد 13 أيلول 1947.

شتاينر، جورج:

-المعرفة الإنسانية، ترجمة محيي الدين صبحي، مجلة المعرفة، دمشق، العدد 55، أيلول 1966.

الشرقي، علي:

-آراء الأبناء في ديوان الكرخي، جريدة الملا، 18 تشرين الثاني 1933.
-بريد الفضيلة، جريدة الفضيلة، بغداد، 24 تشرين الأول 1936.
-العالم العربي في الربع الأول من القرن العشرين، مجلة الحرية العدد 3، السنة الثالثة، آب 1935.

شلش، محمد جميل:

-تأملات في البيان الشعري، جريدة الثورة، بغداد 25 حزيران 1969.
-حول كتاب: السياب رائد الشعر الحر، مجلة الأقلام، العدد السابع، آذار 1967.

-القصيدة والحب والحرية، حوار مع الشاعر محمد جميل شلش، مجلة ألف باء، العدد 535، 27 كانون الأول 1978.

-لقاء مع الشاعر محمد جميل شلش، جريدة العمل، المغرب، 13 مارس 1979.

الصنافي النجفي، أحمد:

-أحمد الصنافي النجفي بقلمه، جريدة الكلام، بغداد 12 آذار إلى 2 نيسان، 1938.

-استفتاء أدبي عن مستوى الأدب في العراق، جواب الشاعر الصنافي النجفي، جريدة الهاتف، العدد 167، كانون الثاني 1939.

-الشاعر الإنساني، لقاء مع الصافي النجفي، جريدة الزمان، 12 كانون الثاني 1963.

-لقاء مع الشاعر أحمد الصافي النجفي، مجلة الموائج، البصرة، العدد 36، كانون الأول 1962.

الصكر، حاتم محمد:

-مختارات للشاعر الحديث، المكونات والطوق، مجلة الأقلام، العدد 11، تشرين الثاني 1985.

طاقة، شاذل:

-في جنة عبقر، مجلة الثقافة، القاهرة، الأعداد 703-705 حزيران-تموز-آب 1952.

-نحو التزام عربي في الأدب، مجلة الكتاب، بغداد، العدد الأول، السنة الأولى، نيسان 1962.

الطاهر، علي جواد:

-الجواهري يكشف عن أوراقه، مجلة الكلمة، العدد الثاني، السنة الرابعة، النجف، آذار 1972.

الطعمة، صالح جواد:

-الوعي الفكري في شعر الرصافي، مجلة الثقافة الجديدة، بغداد، العدد 9 السنة السابعة، مايس 1959.

عباس، عبد الجبار:

-حوار حول شعر الستينيات، مجلة الكلمة، النجف، العدد 5، مايس 1970.

عبد الجبار، عادل:

-أضواء على واقع الستينيات الشعري، مجلة الأقلام، بغداد، العدد 4 كانون الثاني 1970.

العزاوي، فاضل:

-لقاء، جريدة المنار، العدد الأسبوعي، 18 أيلول 1965.

العزاوي، الدكتور نعمة رحيم:

-الجانب اللغوي في جهد نازك النجدي، مجلة الأقلام، العدد 11، السنة العشرون، تشرين الثاني 1985.

العلاق، الدكتور علي جعفر:

-شاذل طاقة دراسة في شعره، مجلة الأقلام، العدد 7، بغداد، نيسان 1977.

عتيد، الدكتور شكري:

-نازك الملائكة، مجلة الآداب، بيروت، العدد الثالث، آذار، 1966.

الغدامي، عبد الله محمود:

-الشعر الحر والموقف النقدي حول آراء نازك الملائكة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جدة، المجلد الأول 1981.

الكبيسي، طراد:

-شعر الشباب العراقي المعاصر، مجلة الكلمة، النجف، العدد 3 آذار 1970.

الكرملي، الأب استانس ماري:

-باب التقريظ والمشاركة والانتقاد، مجلة لغة العرب، الأعداد 1-7، السنة الأولى، بغداد 1911.

مردان، حسين:

-ثلاث ساعات مع الشاعر حسين مردان، جريدة البلاد، بغداد، 31 آب 1961.

-الشعر العربي في خطر، جريدة الأخبار، بغداد 1 حزيران، 1956.

-على المرأة أن لا تقرض الشعر. جريدة الإنقاذ بغداد 8 أيار 1949.

-لقاء مع حسين مردان، مجلة ألف باء، العدد 31، بغداد، 29 كانون الثاني 1969.

الملائكة، نازك:

-حول موقف من الشعر الحر، مجلة الأقلام، الجزء الحادي عشر، السنة الثانية، تموز 1969.

-رسالة إلى الشاعر العربي الناشئ، مجلة الأقلام، الجزء الأول، السنة الأولى، أيلول 1964.

-لقاء مع نازك الملائكة، جريدة الشعب، بغداد، 4 أيلول 1957.

-المرأة بين الطرفين - السلبية والأخلاق - مجلة الآداب، 4 نيسان 1959.

منصور، مناف:

-ميكائيل نعيمة ناقدًا أدبيًا، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 4 يناير - فبراير - مارس 1977.

مهدي، سامي:

-جيل جديد من الشعراء، مجلة شعر 69، العدد 1 بغداد، مايس 1969.

الوانلي، إبراهيم:

-شعر البصير السياسي قبل الثورة، مجلة الرابطة، النجف، العدد 1، السنة الثانية 1975.

-صور من الهجاء في الشعر العربي، مجلة المناهل، بغداد، العدد الثالث عشر، 13 كانون الأول 1963.

-لا يستهويني الشعر الحر، مجلة ألف باء، العدد 526، 18 تشرين الأول 1978.

-محنة الأدب العربي، مجلة المناهل، العدد العشرون 31 كانون الثاني 1964.

-وصف الطبيعة في الشعر العربي، مجلة الدليل، النجف، العدد الثاني، السنة الأولى 1946.



The modern Iraqi Poet as a Critic 1920-1980

This research is personality regandisn that the Poet himself was the first Practiteiner of literary Criticism. This thesis was made of five chapter with an introduction. The introduction was duoted to study thoroughly the historical Place to the Critic an the human literatures, taking into a great Consideration the famous names Suchas, Harace, Dante, Drydin, Arnold, Vallire, T.S. Eliot, Ransum and tait in our tradition, it is Worth.

Montianing, the following name as Poet, Critics, Bashohar, Abu Nuwas, Abu Tammam, Ibn al Mataz and Abu -Ala almaarri, and in aer modern literature: al Aggad, Ahmad Zaki Abu Shadi mikhail. Nuaima and others.

Chapter one was deled to study and in uestig ate the role of the modern Iraqi, Poet his Place in the field of literary Criticism throughout critical essays, studies and attitudes toge the with the Iraqi Poet Critical Conception.

Chapter two tries to throuas adeep hight upon the Canception of Poetry in the eyes of the Iraqi Poet who were, generally speaking, in full agreement. That it was very difficult to find a definite conception of Poetry. Most of them hold the attitude that artisfa Society.

Chapter three was deeted to analyze thoroughly the following academic Issues. And trenos:

Morsmentk/ Literary monition.

Modern Poetry modern sin.

Free Verse.

Chapter four was deoted to study the Artistic means of Expansion asfaras. The Poetic. Deitoin, Poetic. ganage, Poetis. Mases (Progody) and the Critical Atliteds was, can cened.

Chapter five is in fact, a Practical attem which might illastrate.

The Poets critical vision throagheet. His Poetical experiment in Varioees Sids of the Cricital Procens which thoeeght Poletecal A'tiecole. Poetical theme and the Antistic means of Exprenion, was Cancerned A haue ended this research with a Can Cleesion, in cleeding it finiad academic results.

Ali Haddad



الفهرس

5	المقدمة.....
9	التمهيد النقد.. والشاعر الناقد.....
9	* في مفهوم النقد وطبيعته:
12	* الشاعر الناقد.. لمحة تاريخية:.....
25	* الشاعر الناقد... الرؤية، الدوافع، الوسائل:
34	الفصل الأول: الشاعر العراقي الحديث_المكانة والمفهوم النقدي.....
35	* الشاعر العراقي الحديث والنقد ... أفق تاريخي.....
59	* الشاعر العراقي الحديث... مفهوم النقد ومنطلقاته.....
70	الفصل الثاني: مفهوم الشعر وغايته.....
71	* مفهوم الشعر وطبيعته:
88	* غايية الشعر ودوره.....
114	الفصل الثالث: الشاعر - الناقد... وعي التجديد.....
174	الفصل الرابع: وسائل البناء الشعري.....
175	* اللغة:
199	* الصورة:
209	* الموسيقى:
240	المصادر والمراجع.....
262	الفهرس.....





رقم الإيداع في مكتبة الأسد الوطنية

الخطاب الآخر: مقارنة لأبجدية الشاعر ناقدًا: دراسة/ علي حداد-
[دمشق]: اتحاد الكتاب العرب، 2000 - 262ص؛
25سم.

1- 811.9563009 ح د ا خ
2- العنوان
3- حداد

ع- 2001/2/160
مكتبة الأسد



هذا الكتاب

دراسة نقدية لأهم التجارب الشعرية في الشعر العراقي الحديث والمعاصر
من خلال دراسة مفهوم النقد والمشهد النقدي الشعري في العراق وما قدمته
الأجيال الشعرية أمثال (الزهاوي والرصافي والشرقي والصافي النجفي والسياب
والبياتي ونازك الملائكة وبلند الحيدري ... الخ)
كما تناولت فكرة التجديد والشعر الحديث والحر بوصفها من الأفاق التجديدية
الهامة في الشعر .

دراسة نقدية جادة ورصينة تعد إضافة هامة للدراسات النقدية الشعرية

مطبعة اتحاد الكتاب العرب
دمشق

Bibliotheca Alexandrina



0327304

٦٧
٢٠٠٠ ن.س. في القطر

٤٠٠ ن.س. في أقطار الوطن العربي